



UFES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

CENTRO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CURSO DE MESTRADO

BEATRIZ PASSAMAI PEREIRA

CORPOS, VESTUÁRIO E ESTRUTURA SOCIAL: a arte germânica da iluminação no *Codex Manesse* (século XIII)

VITÓRIA – ESPÍRITO SANTO

2018

BEATRIZ PASSAMAI PEREIRA

CORPOS, VESTUÁRIO E ESTRUTURA SOCIAL: a arte germânica da iluminu-
ra no *Codex Manesse* (século XIII)

Dissertação apresentada ao Pro-
grama de Pós-Graduação em Artes
(PPGA) da Universidade Federal do
Espírito Santo, nível Mestrado Aca-
dêmico, como requisito para obten-
ção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Estudos em
História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Luiz
Silveira da Costa

VITÓRIA – ESPÍRITO SANTO

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP) (Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Pereira, Beatriz Passamai, 1985-
P436c Corpos, vestuário e estrutura social : a arte germânica da iluminura no *Codex Manesse* (século XIII) / Beatriz Passamai Pereira. – 2018.
128 f. : il.

Orientador: Ricardo Luiz Silveira da Costa.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Arte – História. 2. Arte medieval. 3. Iconografia. 4. Arte alemã. 5. Vestuário. I. Costa, Ricardo Luiz Silveira da, 1962-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

BEATRIZ PASSAMAI PEREIRA


CORPOS, VESTUÁRIO E ESTRUTURA SOCIAL: a arte germânica da iluminação no *Codex Manesse* (século XIII)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

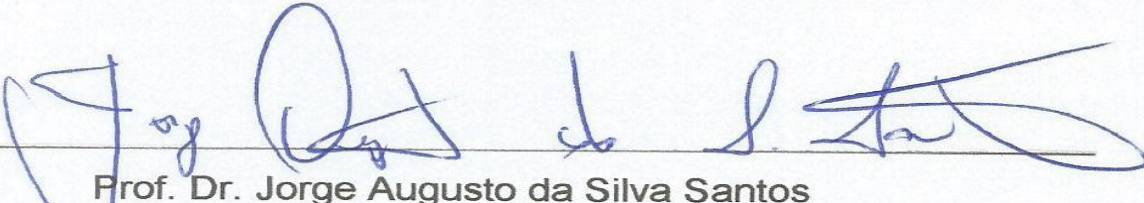
Aprovada em: 24 de maio de 2018.


BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa (Orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES


Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES


Prof. Dr. Jorge Augusto da Silva Santos

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

A Penha e Cláudio, verdadeiros anjos em minha vida, por todo apoio ao longo desta jornada.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa, pela dedicação e confiança em acolher a proposta deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves pelas aulas de Metodologia da Pesquisa e por todos os valiosos ensinamentos dados em sala de aula.

Ao Prof. Dr. Jorge Augusto da Silva Santos pela presteza e disposição em avaliar meu trabalho e ser membro da banca examinadora de defesa desta dissertação.

À Karina Mathias, secretária do curso, pela solicitude em atender às necessidades dos alunos e dos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes.

Ao Núcleo de Línguas da UFES e todos os seus funcionários pela família que se tornaram para mim.

À Stefanie Söhngen Rodrigues por toda paciência e todo o cuidado que sempre teve com a minha formação como aluna e professora.

À Viviana de Paula Corrêa pelo ser humano que é e pelo acolhimento caloroso.

A Daniel Santos da Silva, companheiro de caminhada, pela atenção e pelo exemplo de professor que é.

A todos os meus alunos, muito especiais, por todo carinho, compreensão e incentivo.

À Amiris de Paula Serdeira, tão carinhosa e tão lúcida, por ser uma amiga tão maravilhosa.

À Luciane Behle pela amizade incrível e por toda generosidade para comigo.

À Isabelle Tabachi e Vanessa Carla de Sousa, amigas tão especiais, por todo carinho.

À minha avó Agatha Tomasini, costureira de profissão, por ter sido sempre uma grande inspiração para a minha vida e para o meu trabalho.

Ao meu avô José Pereira, pedreiro, por ter sido uma pessoa tão bondosa.

Aos meus avós Edméa e Paschoal Passamai por terem ensinado a importância da família.

A Paschoal Passamae Filho e família pelo carinho, pelo abrigo e pela paciência.

A Deus!

Ama e faze o que quiseses. Se calares, calarás com amor; se gritares, gritarás com amor; se corrigires, corrigirás com amor; se perdoares, perdoarás com amor. Se tiveres o amor enraizado em ti, nenhuma coisa senão o amor serão os teus frutos.

Santo Agostinho
(Tratado sobre o Evangelho de São João)

RESUMO

Esta pesquisa investigou o vestuário dos cavaleiros ministeriais no *Große Heidelberger Liederhandschrift*, com o intuito de captar os reflexos da ordem social medieval do século XIII a partir das iluminuras presentes neste manuscrito. As miniaturas do *Manessische Handschrift* são uma excelente referência para a ideia que se tem sobre a vida e o mundo na Idade Média, já que retratam muito bem o panorama do vestuário medieval. As vestes são uma extensão do corpo, elemento tão caro à concepção cristã do medievo. Inventariamos as peças que compõem o vestuário dos cavaleiros ministeriais; categorizamos tais peças com base na hierarquia social medieval e relacionamos características tais como cores e cortes à ordem hierárquica social medieval. Por ser uma pesquisa teórica, utilizamos fontes primárias e secundárias, tais como: *Codex Manesse: Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift* (Ingo Walther e Gisela Siebert), *Tratado do Amor Cortês* (André Capelão), *A Arte de Amar* (Ovídio) e os *Lais* de Maria de França. A análise deste estudo foi fundamentada pelo método proposto por Erwin Panofsky (1892-1968) na obra *Significado nas Artes Visuais*. O estudo apoiou-se também na noção de *imagem* sugerida por Jean-Claude Schmitt (1946-) em duas obras: *O Corpo das Imagens* e *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. No universo das 137 iluminuras, foram selecionadas seis, a partir de dois critérios: 1) vestuário de cavaleiros ministeriais; 2) imagens que contivessem uma figura masculina e uma feminina. A partir da análise das seis iluminuras selecionadas, conseguimos flagrar os reflexos da ordem social medieval do século XIII, ao observarmos a vestimenta dos trovadores representados no *Codex Manesse*. Nas imagens, prevaleceu a ocorrência do traje civil, muito utilizado pela nobreza e, por conseguinte, pelos ministeriais.

Palavras-chave: Arte medieval, Iluminuras, Vestuário, *Codex Manesse*, Corpo.

ABSTRACT

This research investigated the clothing of the ministerial knights in the *Große Heidelberger Liederhandschrift* with the aim of capturing the reflections of the medieval social order of the thirteenth century based on the miniature illustrations present in this manuscript. The miniatures of the *Manessische Handschrift* are an excellent reference to the idea we have of life and the world in the Middle Ages. They depict the panorama of medieval clothing very well. For this reason the present investigation analyzed the dress of the troubadours. Clothes are an extension of the body, such an important element for the Christian medieval conception. The study sought to inventory the pieces of garment that compose the vestments of the ministerial knights; we categorized such pieces based on the medieval social hierarchy and related characteristics such as colors and cuts to the medieval social orders. As a theoretical research, primary and secondary sources were used, such as: *Codex Manesse: Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift* (Ingo Walther and Gisela Siebert), *De Amore* (Andreas Capellanus), *Ars Amatoria* (Ovid) and *The Lais of Marie de France*. The analysis finds its basis in the method proposed by Erwin Panofsky (1892-1968) in the work *Meaning in the Visual Arts*. This study also uses the notion of image suggested by Jean-Claude Schmitt (1946-) in two works: *The Body of Images* and *The Thematic Dictionary of the Medieval Occident*. From the universe of 137 miniature illustrations, six were selected based on the following criteria: 1) the vestments of ministerial knights; 2) images containing a male and a female figure. Based on the analysis, we were able to catch the reflexes of the medieval social order of the thirteenth century, as we observed the dress of the troubadours represented in *Codex Manesse*. The civilian dress prevailed: it was mainly used by the nobility and, therefore, by the ministeriales.

Keywords: Medieval art, miniature illustrations, Clothing, *Codex Manesse*, Body.

ABSTRACT

Die Arbeit beschäftigt sich mit der Kleidung der Ministerialen in der Große Heidelberger Liederhandschrift, um von ihren Miniaturen die mittelalterliche Gesellschaftsordnung des dreizehnten Jahrhunderts zu erfassen. Mit diesen Bildern kann man hervorragend das Leben und die Welt im Mittelalter verstehen, da sie das Panorama mittelalterlicher Kostüm sehr gut darstellen. Damals verstand man Kleidung als die Erweiterung des Körpers. Wir müssen uns erinnern, dass die Idee von Körpern ziemlich wichtig für die mittelalterliche christliche Weltanschauung war. Erstes wurden die Kleidungsstücke katalogisiert. Zweites wurden solche auch aufgrund der mittelalterlichen sozialen Hierarchie klassifiziert. Endlich wurden Farben und Formen der Kleider mit der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung assoziiert. Da es sich um eine theoretische Untersuchung handelt, wurden primäre und sekundäre Quellen verwendet, wie zum Beispiel: *Codex Manesse*: Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Ingo Walther und Gisela Siebert), *De Amore Libri Tres* (Von der Liebe) (Andreas Capellanus), *Ars Amatoria* (Ovid) und *Die Lais der Marie de France*. Für die nachfolgende Analyse wurde das von Erwin Panofsky (1892-1968) entwickelte Interpretationsschema zur Deutung von Kunstwerken angewendet. Damit eignet sich *Meaning in the Visual Arts* besonders gut. Beiträge zum Begriff *Bild*, wie Jean-Claude Schmitt (1946-) so verstanden hat, wurde auch verwendet: *Le Corps Des Images* und *Dictionnaire Raisoné de L'Occident Médiéval*. Von 137 Miniaturen wurden sechs gewählt. Zwei Kriterien wurden angewendet: 1) Bilder, die Ritter-Kleidung zeigen; 2) Bilder, in denen ein Ritter und eine Frau stehen. Bei der Analyse wurden die Eigenschaften der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung des dreizehnten Jahrhunderts erfasst, als die Kostüme der in der Codex Manesse dargestellten Ministerialen beobachten haben wurden. Die sogenannte "civilian dress" (Zivilkleidung) wurde bei den gewählten Miniaturen vorgeherrscht. So haben sich nicht nur der Adel, aber auch die Ministerialität angezogen.

Schlagwörter: Mittelalterliche Kunst, Miniaturen, Kleidung, *Codex Manesse*, Körper.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	13
Imagem 2	20
Imagem 3	28
Imagem 4	36
Imagem 5	42
Imagem 6	48
Imagem 7	49
Imagem 8	50
Imagens 9 e 10.....	51
Imagem 11	52
Imagem 12	58
Imagem 13	58
Imagem 14	59
Imagem 15	59
Imagem 16	60
Imagem 17	63
Imagem 18	66
Imagem 19	68
Imagem 20	69
Imagem 21	72
Imagem 22	75
Imagem 23	76
Imagem 24	79
Imagem 25	80
Imagem 26	81
Imagem 27	83
Imagem 28	85
Imagem 29	86
Imagem 30	92
Imagem 31	93
Imagem 32	93
Imagem 33	97
Imagem 34	98
Imagem 35	99
Imagem 36	101
Imagem 37	102
Imagem 38	103
Imagem 39	106
Imagem 40	107
Imagem 41	110
Imagem 42	111
Imagens 43 e 44.....	111
Imagem 45	112
Imagem 46	113
Imagem 47	113

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
1.1 Justificativa.....	15
1.2 Metodologia.....	16
1.3 Estrutura da Dissertação.....	18
2 CONTEXTO.....	20
2.1 A Ordem.....	27
2.2 A Nobreza.....	30
2.3 A Cavalaria.....	35
3 VESTUÁRIO.....	46
3.1 Origens.....	46
3.2 Os Cinco Arquétipos.....	47
3.3 Influências Sobre a Vestimenta.....	47
3.4 O Vestuário Medieval na Europa Ocidental.....	53
3.5 O Papel dos Têxteis.....	56
3.6 O Traje Civil: séculos XI-XIII.....	69

4 O CODEX MANESSE: ANÁLISE E VESTUÁRIO.....	80
5 CONCLUSÃO.....	110
6 REFERÊNCIAS.....	116
7 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	121
8 GLOSSÁRIO.....	122
9 APÊNDICE – Notas sobre tecelagem.....	125

1 INTRODUÇÃO

Imagem 1



Albrecht von Johansdorf (c.1180-1209). Iluminura em pergaminho. 35 x 25 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. pal. germ. 848, folio 179v. O trovador e sua dama, elegantemente vestidos, abraçam-se. Um abraço terno. O *abraço amoroso*, um dos motivos mais utilizados para retratar o *amor cortês* nas miniaturas medievais.

Esta pesquisa investigou o *vestuário dos cavaleiros ministeriais* no *Große Heidelberger Liederhandschrift* com o intuito de captar os reflexos da ordem social medieval do século XIII a partir das iluminuras presentes neste manuscrito. São inúmeras canções de *Minne*¹ escritas em *Mittelhochdeutsch*² e acompanhadas de iluminuras³, 137 ao todo, que retratam seus compositores. Recebe duas designações: a primeira – *Große Heidelberger Liederhandschrift* – faz referência à cidade onde se localiza a biblioteca que o abriga desde 1888, e a segunda – *Codex Manesse* ou *Manessische Liederhandschrift* – dada por Jakob Bodmer, estudioso suíço do século XVIII. Os senhores da família Manesse, Rüdiger e seu filho Johannes, ao lado de importantes personalidades daqueles tempos coletaram as canções que integram o manuscrito, assim como patrocinaram seu trabalho de ilustração. A tarefa de compilação (1300-1340) é atribuída a Johannes Hadlaub.⁴ As miniaturas nos fornecem um panorama do vestuário medieval predominantemente uniforme e alongado. Durante esse período, a vestimenta sofreu poucas modificações. As que ocorreram, no entanto, deveram-se, em grande parte, às Cruzadas⁵ por uma série de razões.⁶

Nossa proposta foi flagrar os reflexos da ordem social medieval do século XIII a partir da observação da vestimenta dos trovadores representados nas iluminuras presentes no referido manuscrito. Além disso, pretendemos: 1) inventariar as peças que compõem o vestuário dos cavaleiros ministeriais; 2) categorizar tais peças com base na hierarquia social medieval; 3) relacionar características (como cores e cortes) à ordem hierárquica social medieval.

¹ “É o amor na sua forma mais elevada; sentimento suscitado pela nobreza da alma, pela bondade, pelo valor da mulher e por todos os outros princípios da preceptiva moral palaciana. A *Minne* (amor espiritual) contrapõe-se à *Liebe* (amor físico)”. SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 389.

² *Alto alemão médio*. Estágio de desenvolvimento da língua alemã, falado aproximadamente entre os séculos XII e XV. WAHRIG-BURFEIND, Renate. In: **WAHRIG: Größwörterbuch Deutsch als Fremdsprache**. Gütersloh/München: Wissen Media Verlag e Berlin: Cornelsen Verlag, 2008, p. 706.

³ “Livros escritos à mão e decorados com pinturas e ornamentos de diferentes tipos”. CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 267.

⁴ WALTHER, Ingo; SIEBERT, Gisela. **Codex Manesse: Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift**. Frankfurt am Main: Insel, 1988, p. VIII-XXV.

⁵ CARDINI, Franco. Guerra e Cruzada. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval I**. Bauru, São Paulo: EDUSC: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 473-487.

⁶ A intensificação das trocas econômicas entre Ocidente e Oriente, o surgimento de dois novos extratos sociais (a nobreza de corte e a burguesia), o ingresso de novos tecidos na Europa e o desenvolvimento de aprimoramentos técnicos no segmento têxtil. BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 130-140.

1.1 Justificativa

A escolha das iluminuras presentes no *Codex Manesse* decorreu da relevância e do prestígio dessa obra no cosmo dos manuscritos medievais: as miniaturas do *Manessische Handschrift* são uma referência inescapável para a fundamentação da noção que temos da vida e do mundo na Idade Média.⁷ Tal é sua importância que Ingo Walther chega a afirmar que esse manuscrito “é, com certeza, o único que, ainda hoje, reclama um lugar permanente no espírito de um público instruído”.⁸ Ademais, essas imagens tornam esse códice não apenas um documento único da arte da iluminura no Gótico, mas também um dos mais belos e valiosos manuscritos do período medieval europeu.⁹

As abordagens foram diversas: 1) Gisela Kornrumpf focou sua análise na literatura alemã medieval¹⁰; 2) Ingo Walther e Gisela Siebert examinaram o contexto histórico no qual se inserem as iluminuras¹¹; 3) Maria Effinger, Carla Meyer, Christian Schneider e colaboradores optaram por estudar o amor.¹²

O caráter inovador desta investigação reside justamente no fato de nos ocuparmos não mais dos aspectos acima aludidos, mas no *estudo do vestuário* característico desse período. O sistema social medieval era concebido em termos de uma *concepção cosmológica da sociedade* – a organização social dos homens era pensada conforme uma ordem cuja origem se encontrava no divino. Nesse sentido, um dos fatores que evidenciava a noção medieval de sociedade como espelho da ordem universal – *ordo rerum*¹³ – era o vestuário. A cada ordem social correspondia uma determinada maneira de se vestir. O *traje civil* era a roupa comum das classes elevadas (mesmo no caso dos soberanos,

⁷ WALTHER, Ingo; SIEBERT, Gisela. **Codex Manesse**: Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift. Frankfurt am Main: Insel, 1988, p. IX.

⁸ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. VIII.

⁹ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁰ KORNRUMPF, Gisela. Die Heidelberger Liederhandschrift C. In: RUH, Kurt (Hrsg.). **Verfasserlexikon**: Die deutsche Literatur des Mittelalters. 2.Aufl. Bd.3. Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 1981.

¹¹ WALTHER, Ingo; SIEBERT, Gisela. **Codex Manesse**: Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift. Frankfurt am Main: Insel, 1988.

¹² EFFINGER, Maria (hrsg.); MEYER, Carla (hrsg.); SCHNEIDER, Christian (hrsg.). **Der Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe**: Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg, des Instituts für Fränkisch-Pfälzische Geschichte und Landeskunde sowie des Germanistischen Seminars der Universität Heidelberg zum 625. Universitätsjubiläum. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

¹³ IOGNA-PRAT, Dominique. Ordem(ns). In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval II**. Bauru, São Paulo: EDUSC: Imprensa Oficial do Estado. 2002, p. 305.

que o usavam na vida cotidiana); o *traje dos universitários* assemelhava-se ao dos clérigos, dado que essas instituições pertenciam à Igreja; o *traje das camadas populares e camponesas* era fortemente marcado pelo comprimento curto e por tecido mais rústicos; o *traje dos religiosos* (ou litúrgico), destinado aos membros da Igreja, era longo, a exemplo do que ocorria com o traje civil, com algumas diferenças, sobretudo no que diz respeito à cor da indumentária, que diferenciava as várias ordens eclesiásticas, e a peças muito próprias dessa classe como, por exemplo, a mitra; e, finalmente, o *traje militar e de cavalaria*, reservado aos cavaleiros, que contava com uma série de peças muito peculiares a esse segmento social, tais como a loriga, o elmo e o escudo.¹⁴

O que nos impeliu, portanto, a examinar o traje medieval é o papel que este desempenhava naquele contexto. Se a roupa na Idade Média indicava a posição social de quem a trajava, observar, nas iluminuras, as vestes dos personagens ali representados, é reconhecer não apenas a indumentária típica do século XIII, mas também a ordem social peculiar a esse período. Por esse motivo, a relação entre vestimenta e hierarquia social constituirá um dos fios condutores desta pesquisa.

1.2 Metodologia

Por ser uma pesquisa teórica, fizemos uso de fontes primárias e secundárias que nos auxiliaram no tratamento da temática em questão.

Algumas das fontes primárias utilizadas neste trabalho foram: *Codex Manesse: Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift* (Ingo Walther e Gisela Siebert)¹⁵, *Tratado do Amor Cortês* (André Capelão)¹⁶, *A Arte de Amar* (Ovídio)¹⁷ e os *Lais de Maria de França*¹⁸. A primeira obra oferece um estudo abrangente sobre as miniaturas presentes no manuscrito, objeto de

¹⁴ BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 140-150.

¹⁵ WALTHER, Ingo. **Codex Manesse**: Die Miniaturen der Grossen Heidelberger Liederhandschrift. Frankfurt am Main: Insel, 1988.

¹⁶ TRATADO DO AMOR CORTÊS (ANDRÉ CAPELÃO). Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

¹⁷ A ARTE DE AMAR (OVÍDIO). Tradução de Dúnia Marinho da Silva. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.

¹⁸ LAIS DE MARIA DE FRANÇA. Tradução e introdução de Antônio L. Furtado. Petrópolis: Vozes, 2001.

nosso estudo; enquanto as três obras seguintes fornecem o instrumental teórico necessário para se discutir o amor cortês, temática recorrente nas cantigas que constam no *Codex Manesse*.

Para analisar as miniaturas presentes no *Codex Manesse*, recorremos ao método proposto por Erwin Panofsky (1892-1968) na obra *Significado nas Artes Visuais*¹⁹, em que a relação texto-imagem elucida o sentido das obras estudadas, as quais se inserem, por sua vez, em um processo artístico mais amplo; e servir-nos-emos também da noção de *imagem* sugerida por Jean-Claude Schmitt (1946-) em duas obras: *O Corpo das Imagens*²⁰ e *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*.²¹

O “método panofskiano” está estruturado em três níveis: 1) *tema primário ou natural*, subdividido em *fatual e expressional*; 2) *tema secundário ou convencional*; 3) *significado intrínseco ou conteúdo*. O primeiro nível interpretativo é essencialmente descritivo. Nele identificamos o *tema primário ou natural* de uma obra, que se refere ao reconhecimento das *formas puras dos objetos* (corresponde às suas linhas, cores e volumes). O segundo nível relaciona-se ao contexto no qual a obra de arte foi produzida. Nele identificamos o *tema secundário ou convencional*, com o qual somos capazes de associar aos objetos identificados nas obras um certo conceito ou assunto específico. Tal associação geralmente liga-se à tradição cultural de certa civilização. Se por um lado, os objetos – ou motivos artísticos –, portadores de significado secundário ou convencional são chamados de *imagens*, por outro, as combinações de imagens são chamadas de *estórias* e *alegorias*. O terceiro nível conduz-nos ao cerne da obra de arte. Nele identificamos o *significado intrínseco ou conteúdo*. A apreensão deste leva-nos aos princípios básicos que norteiam toda a produção de uma obra e que revelam os traços da personalidade de um artista, o *Zeitgeist*²² de um determinado período ou a atitude básica de uma nação.²³

¹⁹ PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

²⁰ SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

²¹ SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval I**. Bauru, São Paulo: EDUSC: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 591-605.

²² “Espírito da época”: “En retrospectiva, las edades parecen tener espíritus, que los historiadores identifican. Pero es posible identificar el espíritu del tempo presente, y, de ser así, ¿cuál sería el resultado, si es que se obtiene alguno? El discurso sobre el espíritu del tempo en el siglo XX ha sido utilizado con frecuencia por dictadores y burócratas para suprimir las críticas de los que les objetan su visión de la época. Deberíamos recordar que son los individuos los

A noção de *imago*, outro conceito do qual nos servimos em nossa pesquisa, é fundamental para apreender a cosmovisão do medievo. Em uma civilização cristã por excelência, como era a medieval, a imagem é muito mais que uma simples representação, é antes de tudo um fundamento antropológico, uma vez que o homem foi criado “à imagem de Deus”. Consubstancia todo tipo de representação do invisível, da história e crença cristãs. Está sempre em relação direta com a escrita, pois o texto, sobretudo no que diz respeito a manuscritos medievais, ocupa uma posição de maior importância.²⁴

1.3 Estrutura da Dissertação

A estrutura desta pesquisa compreende as seguintes seções: 1) introdução; 2) capítulo 1 – contexto; 2) capítulo 2 – o vestuário; 3) capítulo 3 – o *Codex Manesse*: análise e vestuário; 4) conclusão.

Na introdução, foi apresentado o objetivo e o objeto desta pesquisa. Para abordar o objeto, foi necessário definir alguns conceitos tais como vestuário medieval e *ordem*.

O primeiro capítulo tratou do contexto político, social e cultural no qual está inserida a obra estudada. É impossível compreender uma obra da magnitude do *Codex Manesse* sem levar em consideração o meio no qual ela foi forjada. Iniciamos com uma descrição panorâmica do cenário político em que se encontrava a Europa ocidental àquela época. Isso é fundamental para apreendermos o *modus vivendi* dos medievais e em que medida a inconstância política e a atmosfera de insegurança impactava não apenas o dia-dia, mas também a mentalidade daqueles homens.

Em seguida, tecemos alguns comentários sobre a situação econômica daquele período. Os têxteis desempenharam um papel decisivo na economia. Compreender como se desenvolveu a indústria têxtil é crucial para entender o vestuário medieval. Por último, abordamos questões de natureza cultural. Na-

que crean sus épocas, y que los hombres de *genio las transforman.” O’HEAR, Anthony. In: HONDERICH, Ted (ed.). **Enciclopedia OXFORD de Filosofía**. Madrid: Tecnos, 2008, p. 1157. Ver também LOPES, Salomé; KEMMLER, Rolf; MASSONI, Maria do Carmo. et. al. **Pons**: Standardwörterbuch Portugiesisch. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen, 2007, p. 991.

²³ PANOFKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 47-64.

²⁴ SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007, p. 91.

queles tempos, a religião era o grande alicerce que sustentava o pensamento medieval.

Daí (e de influências que remontam ao estoicismo e ao platonismo) decorria a noção de *ordem*, princípio em torno do qual estava organizada a sociedade. Optamos por fazer alguns esclarecimentos a respeito da nobreza, parte integrante desta estrutura, uma vez que dela se originou a cavalaria, grupo ao qual pertencia grande parte dos trovadores representados no manuscrito por nós analisado. Ao redor dos cavaleiros, emergiu todo um ambiente cultural, regido pelas regras da cortesia e que, na Alemanha, geraria o *Minnesang*.

O segundo capítulo teve como foco o vestuário. Em um primeiro momento, discorremos sobre as origens da indumentária e listamos os *tipos vestimentares fundamentais*, ou *arquétipos*, que originaram os diversos modelos de vestimenta ao redor do globo. Logo após, dissertamos sobre o desenvolvimento da industrial têxtil na Europa Ocidental e seu impacto sobre o vestuário. Elenca-mos os principais tipos de traje – civil, religioso, universitário, militar – e os relacionamos com as respectivas ordens sociais medievais (quais trajes eram usados por quais classes). Finalmente, descrevemos de maneira mais pormenorizada o traje civil dos séculos XI, XII e XIII, feminino e masculino, visto que ele predomina nas imagens selecionadas para a análise.

O terceiro capítulo apresentou uma análise do vestuário medieval do século XIII em seis iluminuras do *Codex Manesse*. Para tanto, utilizamos o método de Erwin Panofsky. Foi realizada em duas etapas – a primeira consistiu em um breve relato com informações sobre a biografia do *Minnesänger* retratado; na segunda, todos os elementos da imagem foram descritos, desde as personagens ao tipo de composição, passando pelos temas (seguimos os três níveis de análise do *método panofskiano*). A escolha das seis imagens foi definida a partir de dois critérios: 1) vestuário de cavaleiros ministeriais; 2) imagens que contivessem uma figura masculina e uma feminina.

ções, segundo os países e fenômenos, podemos dizer que tais transformações perpassaram todas as esferas da atividade humana. Por isso, entende-se que existiram duas *idades feudais*, marcadas por traços distintivos muito significativos.²⁶

Um traço que marca esse período como um todo é a baixa densidade demográfica²⁷. Esse quadro se apresentava não apenas nos campos, mas também nas cidades. E havia ainda outra dificuldade: a população estava distribuída, ao longo do território, de maneira extremamente desigual.²⁸

Alguns fatores explicam essa situação. A desordem que se instaurou na Europa, em virtude das invasões bárbaras, conduziu a grandes concentrações de pessoas em determinados locais. Essas aglomerações, no entanto, permaneciam bastante afastadas umas das outras: naqueles tempos, o espaço necessário para se cultivar era, comparativamente aos dias atuais, muito maior em extensão. Um grande número de povoados distantes entre si levou a um grande número de espaços vazios espalhados por todo o território europeu.²⁹

Com a dispersão dos povoados e aldeias, a comunicação se tornou mais difícil. Contudo, esse não era o único problema: após a dissolução do Império Carolíngio, a infraestrutura das cidades foi visivelmente afetada sem receber qualquer tipo de manutenção em um momento posterior, o que atrapalhou bastante os deslocamentos humanos. As antigas vias romanas eram agora, não apenas precárias do ponto de vista físico, mas eram também muito inseguras, dado o despovoamento.³⁰

A velocidade com que as pessoas se deslocavam era muito baixa: por terra, era possível percorrer, no máximo de 30 a 40 quilômetros por dia. Esses números se elevam, se considerarmos os trajetos feitos por transporte marítimo (100-150 quilômetros por dia). Essa situação não se altera significativamente até o fim do período medieval.³¹

A insegurança e a precariedade das estradas não impediam, entretanto, o deslocamento das pessoas. A necessidade por adquirir bens essenciais, que não eram produzidos nos próprios feudos, e também por contato humano so-

²⁶ BLOCH, *op. cit.*, p. 83.

²⁷ DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

²⁸ BLOCH, *op. cit.*, p. 83.

²⁹ BLOCH, *op. cit.*, p. 84.

³⁰ BLOCH, *op. cit.*, p. 85.

³¹ BLOCH, *op. cit.*, p. 85.

brepujavam qualquer tipo de receio. Os governantes, por exemplo, faziam questão de circular bastante: não só para melhor administrarem suas possesões, mas também para consumirem certos gêneros de produtos, cujo transporte ficaria demasiado oneroso. No caso do clero, era uma questão de necessidade: o patrimônio da Igreja estava espalhado por toda a parte; além do mais, fazia parte da vida clerical a busca por novos fiéis. As gentes simples também se lançavam a longas jornadas: ou fugiam das guerras, ou fugiam da pobreza e buscavam um futuro mais promissor. E ainda havia os peregrinos que, independentemente da classe à qual pertenciam, viam em uma longa viagem uma chance de salvar a própria alma.³²

Outra razão que levava os europeus a circularem pelas estradas eram as trocas. Porém, muito embora o continente não se mantivesse isolado das outras civilizações, as rotas comerciais não eram numerosas. As consequências decorrentes desse fato eram um comércio pouco vigoroso e uma balança deficitária, sobretudo, com o Oriente. Outro aspecto que dificultava as transações comerciais no período medieval era a carência monetária: não havia uma uniformização das espécies que circulavam àquele tempo³³. A descentralização política e a comunicação precária levavam, muitas vezes, cada feudo a cunhar a sua própria moeda, o que enfraquecia bastante o valor dos dinheiros utilizados. Por esse motivo, muitas das negociações não eram pagas com moedas, mas por meio de outras mercadorias³⁴.

Tantos obstáculos fizeram com que as trocas acontecessem de maneira bastante descontínua e não constituíssem o meio principal para a aquisição de bens de consumo. Para a vida econômica do medievo, mais importante era a prestação de serviço que as trocas propriamente ditas: aquilo que não era pago com outra mercadoria era pago com a disponibilização de mão de obra.³⁵

Decorrência direta da situação descrita é o papel pouco relevante que desempenhava o salário nesse contexto. De um lado, os senhores não dispunham de uma reserva de moeda que possibilitasse um pagamento regular àqueles que o serviam; de outro, ainda que isso acontecesse, os servos não

³² BLOCH, *op. cit.*, p. 86.

³³ FOURQUIN, Guy. **História Económica do Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1986.

³⁴ DUBY, Georges. **Guerreiros e camponeses**. Os primórdios do crescimento económico europeu. Séc. VII-XII. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

³⁵ BLOCH, *op. cit.*, p. 91.

tinham a garantia de que poderiam empregar aquela moeda recebida para comprar o que necessitavam.³⁶

Desse modo, dois caminhos se apresentavam ao senhor feudal: abrigar seu servo e fornecer a ele tudo aquilo de que precisava, ou ceder-lhe um pedaço de terra para que dela subsistisse. Em qualquer dos casos, o tipo de relação que se estabelece nada tem a ver com aquele que surge do assalariamento: o vínculo de homem para homem torna-se muito mais próximo³⁷.

O ponto de inflexão que nos leva a considerar a existência de duas idades medievais passa necessariamente por uma revolução econômica. Esta foi possibilitada por uma série de fatores.

O primeiro deles – o aumento da densidade demográfica. Com o aumento populacional, diminuem os espaços vazios ao longo do território e, consequentemente, há maior aproximação entre as aglomerações humanas, o que permite ao comércio se desenvolver muito mais rapidamente que antes. Isso fica evidente, ao observarmos o panorama das relações comerciais entre o Ocidente feudal e o Oriente: se antes a Europa ocupava o posto de importador apenas, agora passa também a fornecer mercadorias manufaturadas. E, nesse sentido, o produto que ocupará papel fundamental na expansão da economia europeia serão os tecidos: espalham-se por toda a parte centros de fabricação de tecidos, não somente para atender ao mercado externo, mas também ao crescente mercado interno.³⁸

Essa revolução econômica aconteceu, sobretudo, por ter havido um revigoração das trocas comerciais. Esse revigoração, por sua vez, advém de razões múltiplas: o fim da instabilidade política (termo das invasões bárbaras) levou a um progresso do povoamento, o que diminuiu as distâncias entre os homens e facilitou as comunicações.³⁹

Evidentemente que esse processo não se deu de maneira uniforme. Houve variações não apenas por região, mas também por classe. E é interessante também ressaltar que essas mudanças ocorreram gradualmente: por muito tempo, a economia de subsistência continuou a ser o ideal da maior parte da

³⁶ BLOCH, *op. cit.*, p. 92.

³⁷ PIRENNE, H. **História Econômica e Social da Idade Média**. 6 ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982. p. 18.

³⁸ BLOCH, *op. cit.*, p. 93-94.

³⁹ BLOCH, *op. cit.*, p. 95.

população. Mudanças tais como a consolidação de moedas fortes, a relevância do papel do salário, o fortalecimento das trocas comerciais, a diminuição das distâncias só tiveram, de fato, algum impacto a partir do século XII.⁴⁰

Entender como se processaram essas mudanças ajuda a compreender melhor o medievo, já que o que ocorreu no plano econômico repercutirá diretamente na mentalidade daqueles tempos.

A vida social na Idade Média era permeada por um certo primitivismo. É muito provável que isso tenha se dado, sobretudo, em virtude do tipo de relação que o homem estabeleceu com a natureza naquele momento.⁴¹

Não se pode esquecer que a paisagem rural daquela época quase não tinha sofrido intervenção humana. Animais selvagens, tais como lobos e ursos, circulavam livremente nos campos. Por isso, a caça desempenhava um papel relativamente significativo: não apenas como um divertimento, mas também como fonte de alimento. A mesma caça que foi tema de iluminuras em diversos manuscritos medievais. Além disso, as condições climáticas eram muito mais adversas: os invernos, muito mais rigorosos, faziam-se presentes não somente nas habitações dos camponeses, mas também nos castelos.⁴²

As condições de vida no medievo eram particularmente difíceis. Os homens, de maneira geral, viviam muito menos. Essa baixa expectativa de vida decorre de uma série de razões: as condições de higiene precárias, as altas taxas de mortalidade infantil e a alimentação deficiente (ao menos, no que diz respeito a maior parte da população), para citar algumas.⁴³

Esse cenário criava uma atmosfera de instabilidade emocional que marcou a mentalidade feudal de maneira decisiva. Essa instabilidade tornou as pessoas daquele tempo mais sensíveis a qualquer tipo de manifestação sobrenatural. Por esse motivo, os sonhos⁴⁴, as alucinações e os presságios eram tão

⁴⁰ BLOCH, *op. cit.*, p. 95.

⁴¹ BLOCH, *op. cit.*, p. 97.

⁴² BLOCH, *op. cit.*, p. 97.

⁴³ BLOCH, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁴ Nota-se na Bíblia uma dupla posição em relação aos sonhos. Estes eram um meio habitual de comunicação divina para os verdadeiros profetas, que tinham o dever de os transmitir aos demais, e eram um meio pelo qual Deus inspirava os indivíduos a se corrigirem do mau caminho; mas, paradoxalmente, sua interpretação era perigosa e por isso censurável para o comum das pessoas, que deviam não somente não dar importância aos próprios sonhos, mas, ainda, precaver-se de consultar a respeito deles adivinhos e intérpretes supersticiosos. SANTOS, Armando Alexandre dos; SILVA, Deborah Azevedo da. Os sonhos na Bíblia. In: COSTA, Ricardo da (org.). **Os sonhos na história**. Alacant: ISIC-IVITRA, 2014, p. 25.

considerados.⁴⁵

A relação do homem medieval com o tempo é um aspecto que também deve ser mencionado. Ao contrário do que ocorre hoje, não havia preocupação alguma com a duração, tampouco com sua medição. Os instrumentos que existiam para tal fim – ampulhetas, relógios de água, relógios de sol – além de serem imperfeitos, eram muito pouco utilizados. Geralmente, contavam-se doze horas para o dia e doze horas para a noite, a exemplo do que ocorria na Antiguidade; porém, definitivamente, a preocupação com a divisão dos dias era absolutamente incomum. Apenas a partir do século XIV, com o advento dos relógios de peso, é que os homens passam a ser menos indiferentes à contagem do tempo.⁴⁶

Em termos linguísticos, a Europa feudal experimentava uma situação bastante dual: o latim como língua de cultura convivia lado a lado com os vernáculos. Essa particularidade foi especialmente importante no sentido de criar uma identidade para a civilização medieval e delimitar suas fronteiras. Somente no território que atualmente corresponde à Grã-Bretanha, o quadro era um pouco diferente: escrevia-se em latim, franco-normando e anglo-saxão (inglês antigo). Lá, a língua do povo havia encontrado lugar como língua literária e jurídica.⁴⁷

O período do *renascimento carolíngio* também aparece como uma exceção à regra. O fato de, àquela época, não ter havido um completo esquecimento das línguas locais beneficiou diretamente os dialetos da Germânica, por exemplo. Estes eram utilizados correntemente tanto na corte como no alto clero. Com o declínio do império, porém, esses escritos em vernáculo rarearam ao ponto de poucos exemplares subsistirem.⁴⁸

Tendo em vista todas as variações possíveis, de região para região, de classe para classe, o panorama linguístico daquela época poderia ser descrito da seguinte forma: de um lado, uma grande quantidade de pessoas iletradas, cujo conhecimento de língua se limitava ao uso de dialetos regionais; de outro lado, uma elite instruída e bilíngue que transitava com liberdade entre a língua erudita e o falar cotidiano. É bom que se diga: ser letrado naqueles tempos era

⁴⁵ BLOCH, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁶ BLOCH, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁷ BLOCH, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁸ BLOCH, *op. cit.*, p. 101.

saber ler e escrever latim, a língua da liturgia e dos documentos de negócio.⁴⁹

É impossível pensar a sociedade medieval desassociada de uma concepção de mundo que excluísse o sobrenatural. A ponte entre esse mundo e o que se encontra além passava necessariamente pela teologia e escatologia cristãs.⁵⁰

As manifestações religiosas daquela época, no entanto, não eram uniformes. Se, por um lado, ainda havia centros de culto maniqueísta, por outro lado, a própria doutrina católica não se encontrava plenamente estabelecida e consolidada.

A fé cristã não havia atingido a população em geral: crenças e práticas religiosas de base pagã ainda desempenhavam um papel relevante na vida religiosa das pessoas. Situação agravada pelo fato de a pregação, principal instrumento de difusão desta religião, não ser praticada com uma frequência razoável e ocorrer, muitas vezes, de maneira incorreta.⁵¹

Ainda assim, é possível identificar alguns traços comuns na mentalidade religiosa do medievo. A realidade material era concebida como uma espécie de espelho de uma realidade mais profunda. Se o que era aparente pouco importava, o papel da interpretação ganhava relevo. É nesse ponto que o cristianismo afetará diretamente a atitude religiosa dos homens: ele fornecerá a interpretação fundamental sobre tudo o que acontece e acontecerá. O mundo era concebido como produto de vontades ocultas de seres bons (santos, anjos) e maus (demônios) que se encontravam subordinados a um Deus onipotente. E mais: este mundo era tido como transitório, já que tudo estaria fadado a acabar segundo o Apocalipse⁵².

Decorre daí a ideia de que a vida deveria ser encarada como uma grande viagem⁵³, e o fiel se encontraria na posição de um peregrino, cuja preocupação maior seria, evidentemente, o término da jornada. Preocupar-se com o fim equivalia a preocupar-se com a própria salvação. Como o destino da maioria

⁴⁹ BLOCH, *op. cit.*, p. 102-103.

⁵⁰ BLOCH, *op. cit.*, p. 108.

⁵¹ BLOCH, *op. cit.*, p. 108-109.

⁵² “Logo depois da tribulação daqueles dias, o sol vai ficar escuro, a lua não brilhará mais, as estrelas cairão do céu, e os poderes do espaço ficarão abalados”. Ver Mt 24, 29. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Editora Paulus, 2002.

⁵³ RAIMUNDO LÚLIO. O Livro da Passagem. I. Como a Terra Santa pode ser recuperada. II. Tratado do modo de converter os infiéis (trad.: Waldemiro Altoé). In: **As Cruzadas**. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2009, p. 1-32.

não estava nos monastérios, as pessoas depositavam toda a sua esperança nas mãos daqueles que serviam a Deus por meio de suas orações. Por esse motivo, as instituições espirituais eram tão indispensáveis.⁵⁴

2.1 A Ordem

A sociedade medieval deve ser compreendida segundo o princípio da *ordem* no qual “cada elemento ocupa seu lugar e sua ordem sem ser um empecilho para o outro”. Era composta por várias ordens, cuja disposição e interrelações seguiam o modelo da harmonia dos planetas.⁵⁵

Essa concepção, que remonta à cosmovisão dos estoicos e platônicos, sofreu, no entanto, algumas modificações advindas, sobretudo, dos escritos de São Paulo. O apóstolo acrescentou a ideia de um *organicismo cristão*⁵⁶ em que os fiéis unidos na Igreja – o corpo de Cristo – constituiriam um conjunto ordenado de diferenças que, ao fim e ao cabo, seriam transcendidas no final dos tempos.⁵⁷

A imagem 3 corporifica, em termos imagéticos, a concepção medieval cristã de ordem: acima, Deus; ao centro, a cidade; abaixo, o rei. O Senhor envia o *agnus dei* à cidade e a abençoa. O rei levanta o olhar na direção do Anjo (canto superior esquerdo) e o reverencia. Jerusalém, a cidade celeste⁵⁸, é o

⁵⁴ BLOCH, *op. cit.*, p. 109-113.

⁵⁵ A hierarquia, ordem sagrada, é uma ciência e uma força em ação que leva os seres, tanto quanto possível, à semelhança divina e que, pelas iluminações divinas, os eleva, na medida das suas forças, à imitação de Deus”. DUBY, Georges. **As três ordens**: ou o imaginário do feudalismo. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 125. Cf. IOGNA-PRAT, Dominique. Ordem. In: LE GOFF, Jcques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval II**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 305.

⁵⁶ “Pois assim como num só corpo há muitos membros, e esses membros não têm todos a mesma função, de modo análogo, nós somos muitos e formamos um só corpo em Cristo, sendo membros uns dos outros.”. Ver Rm 12, 4-5. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Editora Paulus, 1990.

⁵⁷ De maneira análoga: “nas escolas parisienses, elabora-se a metáfora organicista do reino: o rei é a cabeça do grande corpo do reino, do qual os oficiais, os clérigos, os *cavaleiros*, os mercadores são os diferentes órgãos e membros, sem esquecer os camponeses, que são os pés.” Cf. SCHMITT, Jean-Claude. Ordem. In: LE GOFF, Jcques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval I**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 265 (grifo nosso).

⁵⁸ “Vi então um céu novo e uma nova terra – pois o primeiro céu e a primeira terra se foram, e o mar já não existe. Vi também descer do céu, de junto a Deus, a Cidade Santa, uma Jerusalém nova, pronta como uma esposa que se enfeitou para seu marido.” Ver Ap 21, 1-2. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Editora Paulus, 2002.

exemplo para todas as outras (a ordem terrena deveria espelhar a ordem divina).

Imagem 3



Le trône de dieu et l'Agneau sera dressé dans la ville (O trono de Deus e o cordeiro será lançado à cidade) (c. 1400). Iluminura em pergaminho. 36 x 26,5 cm, BNF, manuscrito neerlandês 3, folio 19.

Perante Deus os fiéis eram iguais: o batismo e o chamado de Deus os igualava. Uma vez que aquele que era escravo, ao final, seria tomado como senhor nos tempos do Juízo Final; como todas as diferenças seriam, de alguma maneira, resolvidas, cada um deveria aceitar o lugar que lhe competia na sociedade.⁵⁹ Segundo a doutrina cristã, os cristãos são os eleitos na terra. Entre esses eleitos, porém, estabeleceram-se distinções. A primeira delas entre fiéis (plebs) e clérigos (clerus). Os últimos eram os responsáveis por administrar a “herança do Senhor”. No século IV, surgiu o monasticismo, o que demandou a criação de uma nova ordem. O corpo social cristão passou a ser composto por clérigos, aqueles que dirigiam o povo cristão; monges, que deviam ser castos; e os casados ou leigos.⁶⁰

À época do Baixo Império, os membros do clero desfrutavam de uma série de privilégios: isenção do serviço militar, liberação em relação ao direito civil e isenção de taxas públicas. O papa Gelásio I (†496) foi o responsável por delimitar o alcance do poder temporal dos soberanos em contraposição ao poder espiritual dos papas. Os clérigos detinham a autoridade (*auctoritas*) e os imperadores, o poder (*potestas*). A partir do decreto de Gelásio foi instaurada uma “diarquia hierárquia”, segundo a qual, na esfera espiritual, o soberano deveria subordinar-se ao papa, e, na esfera temporal, o papa deveria subordinar-se ao soberano. Esse decreto sofreu mudanças significativas, principalmente, no que diz respeito à noção da complementaridade entre os dois poderes.

A Igreja deveria reger o mundo e, o poder, subordinar-se à autoridade. À época do Império Carolíngio, clérigos, soberanos e fiéis uniram-se em torno de uma única estrutura – o Império. Este consubstanciava a ideia da Igreja como *corpo de Cristo*, Igreja essa sob a qual as diferenças são atenuadas pela ideia da unidade cristã. Por meio da ação da caridade e da paz, há harmonia na diferença. A divisão da sociedade medieval em ordens foi explicada por intermédio da teoria medieval das três ordens exposta no esquema formulado por Aimon, mestre da escola de Auxerre (†c. 865). Ele partiu das três partes da sociedade civil romana – *senatores*, *milites* e *agricolae* – para pensar as três partes da Igreja: os sacerdotes conduzidos pelos bispos, os homens armados, pelo sobe-

⁵⁹ MITRE FERNÁNDEZ, Emilio. Sociedad y cultura cristianas en el Occidente Altomedieval. In: **Historia del Cristianismo II**. El mundo medieval. Madrid: Ed. Trotta, 2004, p. 97-118.

⁶⁰ IOGNA-PRAT, *op. cit.*, p. 305-306.

rano e, finalmente, o grupo dos produtores. Com o tempo, a noção de *ordem* sofreu modificações. À medida que a Igreja ganhou poder, sobretudo entre os séculos XI e XII, o papel dos atores sociais se alterou. Entretanto, essas mudanças seriam realmente significativas entre os séculos XIII e XV, época na qual emergiram os grandes estados nacionais⁶¹.

2.2 A Nobreza

Por muito tempo, a sociedade europeia ocidental foi dominada por uma classe superior, para a qual existiam uma série de epítetos: *optimates*, *proceres*, *potentes*, *majores*, *illustrer*, *nobilis*.⁶²

O primeiro traço que distinguia a nobreza das outras ordens era a riqueza. Foi a riqueza que levou a um código e a um modo de vida próprios. Não era, no entanto, a única característica distintiva: o exercício do poder ou a participação nele, seja na esfera leiga ou religiosa (político, militar, judiciário, episcopal ou abacial) também consistia em um meio efetivo de se dominar. Outro traço importante: o nobre não se misturava com a massa. Desde a Alta Idade Média, poder e riqueza eram importantes na distinção de um nobre, mas o que, de fato, concedia a alguém o título de nobreza era o sangue.⁶³

Há várias teorias a respeito das origens da nobreza e das implicações decorrentes do *status* de nobre. Alguns reconheceram a existência da nobreza antes do ano 1000. Para outros, desde as origens da Idade Média, já havia uma nobreza, nascida das camadas superiores da sociedade franca, que paulatinamente se havia transformado em nobreza de sangue.⁶⁴

O berço da *nobilitas* ainda gera muita discussão. Alguns acreditam que a nobreza nasceu em Roma; outros, que sua origem estaria na Germânia. Fato é que a sociedade forjada após as grandes invasões foi constituída de elementos das duas regiões. Se, por um lado, Roma legou as instituições políticas, por outro, a Germânia transmitiu a ideia da *libertas*.⁶⁵

⁶¹ IOGNA-PRAT, *op. cit.*, p. 306-309.

⁶² GÉNICOT, Léopold. Nobreza. In: LE GOFF, Jcques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval II**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 280.

⁶³ GÉNICOT, *op. cit.*, p. 280.

⁶⁴ GÉNICOT, *op. cit.*, p. 280-281.

⁶⁵ GÉNICOT, *op. cit.*, p. 281.

A transmissão da condição de nobre, do nome e do patrimônio são questões relevantes para esse debate. Até o desenvolvimento da cavalaria, o papel da mulher foi preponderante. A prática da endogamia também desempenhou um papel importante no que concerne à transmissão da *nobilitas*. Endogamia não significava, entretanto, fechamento. Não faria sentido, já que a nobreza era pouco numerosa. Como não havia política familiar, essa ordem social se tornou bastante vulnerável: seja pelo fato de as diversas alianças consanguíneas gerarem indivíduos deficientes, seja pela perda de homens em revoltas, vinganças ou guerras privadas. Nem mesmo os casamentos de mulheres nobres, viúvas ou não, com membros de outros grupos – as *nuptias impares* – foram suficientes para preencher as lacunas nas fileiras da nobreza.

No início, os nobres não tinham um programa político. Isso significa dizer que não pretendiam participar do poder ou dele se apoderar. O que prevalecia eram os interesses pessoais: as circunstâncias ditavam o *modus operandi* dos nobres. Os carolíngios, inspirados em Roma, passaram a criar elos com as nobrezas autóctones e estrangeiras ao conceder-lhes funções oficiais: cargos condaís, por exemplo, cujos titulares formavam uma nobreza imperial da qual saíam os príncipes territoriais da França. Além disso, havia os *vassi dominici* – os “vassalos do príncipe” – que dariam origem aos *milites*. Ou seja, os carolíngios foram além: ao lado de uma nobreza de sangue estava uma nobreza adquirida pelo serviço prestado ao príncipe. Como sem nobreza, não havia rei, e vice-versa; como uma nobreza vulnerável fragilizava a realeza, a preocupação dos carolíngios em não deixar que a nobreza se extinguisse completamente era pertinente. Essa “política interna” se manteve, mesmo após a dissolução do Império.⁶⁶

Ao longo do tempo, os nobres perceberam que era necessário fazer alianças. Outro polo de poder crescente à época era a Igreja. No princípio da Idade Média, ela estava dominada pelos herdeiros diretos de Roma, os carolíngios, e a cada dia ganhava mais prestígio e influência. Preocupados com isso, os nobres aliaram-se a ela sem demora.⁶⁷

A partir do ano 1000, o estatuto da nobreza passou por grandes transformações no que diz respeito à sua composição e às relações com os outros

⁶⁶ GÉNICOT, *op. cit.*, p, 282.

⁶⁷ GÉNICOT, *op. cit.*, p, 282-283.

grupos sociais, o que ocorreu, sobretudo, em virtude da divisão da autoridade pública e do desenvolvimento econômico.

Com o fracasso dos carolíngios e consequente enfraquecimento da realeza, o poder, o *ban*, passou para as mãos da nobreza. Foi o nascimento do *señorio banal*.⁶⁸

Os progressos na economia nos séculos X e XI possibilitaram que aqueles que dispunham do *ban* o explorassem: passaram então a exigir prestações, trabalho, a impor encargos. A partir desse ponto, passou a existir um abismo entre os que eram submetidos a essas obrigações e aqueles que delas usufruíam.⁶⁹

Estes fenômenos afetaram diretamente a composição e a estrutura da classe nobre, sobretudo, porque permitiram o surgimento da cavalaria⁷⁰. A atomização do poder e o consequente aumento da insegurança e das perturbações conduziram a um sem número de rivalidades e disputas. Em vista disso, reis, príncipes e senhores passaram a se cercar de *ministeriales*⁷¹ – funcionários que ajudavam nos negócios domésticos, políticos e militares – e de *milites* – funcionários que combatiam a cavalo. Estes colaboravam com seus senhores que, em retribuição, ajudavam-nos a construir e consolidar suas fortunas. Geralmente, recebiam feudos nos quais jaziam suas residências fortificadas ou se instalavam por conta própria em uma colina qualquer.

Uma mentalidade de culto à força e ao gosto pelas armas se desenvolveu, o que favoreceu a valorização dessa incipiente classe guerreira, cujas façanhas seriam celebradas pela literatura. A violência não era repreendida pela Igreja, mas sacralizada: ela benzia a espada do cavaleiro, determinava como

⁶⁸ O poder de *ban* consistia no direito de comandar, proibir e punir; adivinha da posse de uma propriedade ou feudo. Um exemplo era o Königsban, poder que o rei tinha de aplicar a força quando achasse conveniente. SCHNEIDER, Johannes; ERB, Teja. Bannus. Zur Geschichte einer mittellateinischen Wortgruppe im europäischen Bezug. In: **Archivum latinitatis medii aevi**, Bd. 64, 2006, S. 57–103.

⁶⁹ GÉNICOT, *op. cit.*, p. 283.

⁷⁰ COSTA, Ricardo da. A cavalaria perfeita e as virtudes do bom cavaleiro no *Livro da Ordem de Cavalaria* (1275), de Ramon Llull. In: FIDORA, A. e HIGUERA, J. G. (eds.). **Ramon Llull caballero de la fe**. Cuadernos de Anuario Filosófico – Série de Pensamiento Español. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001, p. 13-40. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/cavalaria-perfeita-e-virtudes-do-bom-cavaleiro-no-livro-da-ordem-de-cavalaria-1275-de-ramon> (acesso: 13.03.2017).

⁷¹ O conceito de *ministerial* foi utilizado no período carolíngio – sem que houvesse uma especificação em relação à condição social – para funcionários que servissem ao rei. Esse grupo encerrava um largo espectro social, que podia variar do servo ao conde. HECHBERGER, Werner. **Adel, Ministerialität im Mittelalter**. München: R. Oldenbourg Verlag, 2010, p. 27.

devia ser a sua conduta e estipulava os valores pelos quais ele devia lutar – “obedecer a seu senhor, dar a vida para tirá-lo do perigo, não combater pelo saque, lutar até a morte pelo bem comum, opor-se aos cismáticos e aos hereges, defender os pobres, as viúvas e os órfãos e nunca violar seu juramento”. Tamanho era o prestígio alcançado pela cavalaria que esta passou a ser isenta das obrigações comuns – as *consuetudines* – o que aniquilou definitivamente os obstáculos que impediam o seu acesso à nobreza.⁷²

A fusão entre cavaleiros e nobres ocorreu em alguns aspectos, mas não em todos. Se certas diferenças desapareceram, outras surgiram. Logo após o ano 1000, o adubamento⁷³ permitiu agregar a cavalaria à nobreza por meio de uma cerimônia, preparada ou acompanhada pela construção de um castelo, pela obtenção da alta justiça e coroada pelo casamento com uma senhora da nobreza tradicional.⁷⁴

Enquanto algumas linhagens nobres se extinguíram, outras se mantiveram. As que se mantiveram tiveram de tomar algumas medidas para se fortalecerem: passaram a reunir seus membros para que se sustentassem uns aos outros; excluíram os cognatos, sacrificaram os caçulas com o intuito de minimizar os prejuízos patrimoniais, casaram seus filhos, instalaram seus membros em um castelo, sob um nome, um senhorio (*Verherrschaftlichung*), elaboraram sua genealogia. Com isso, pretendiam reafirmar a sua posição.⁷⁵

Foi dessa forma que se consolidou, em toda a Europa ocidental, uma camada superior, envaidecida de sua antiguidade, de sua riqueza, de suas alianças, de seu papel vis-à-vis o soberano. Desfrutava de privilégios políticos e judiciais, além de consideração social, o que a mantinha convenientemente distante da classe dos cavaleiros.⁷⁶

Nas instâncias inferiores da nobreza, havia também uma identidade no que dizia respeito aos direitos e à consideração social. O nascimento lhes garantia a isenção dos encargos senhoriais, os direitos a se julgarem entre os seus e a transmitirem esse privilégio a seus descendentes.⁷⁷

⁷² GÉNICOT, *op. cit.*, p, 283-284.

⁷³ COSTA, Ricardo da. A cavalaria perfeita e as virtudes do bom cavaleiro no *Livro da Ordem de Cavalaria* (1275), de Ramon Llull. *op. cit.*

⁷⁴ GÉNICOT, *op. cit.*, p, 284-285.

⁷⁵ GÉNICOT, *op. cit.*, p, 285.

⁷⁶ GÉNICOT, *op. cit.*, p, 285.

⁷⁷ GÉNICOT, *op. cit.*, p, 286.

A associação entre cavalaria e nobreza não tornou a classe guerreira mais fechada, já que a cerimônia do adubamento permitia o acesso a ela. No entanto, a realeza não demorou muito a se reservar o direito de conceder essa cerimônia. O acesso à cavalaria tornou-se mais difícil com a paz de 1152 e as constituições de Melfi de 1231. Os destinos da realeza afetaram diretamente a nobreza, já que esta, de alguma forma, dependia daquela: o príncipe não apenas armava os cavaleiros, mas também concedia cartas de nobreza. Essa dependência não era, no entanto, absoluta. A realeza podia ser fraca, e a nobreza estava ciente disso.

A aliança dos nobres com a Igreja permaneceu bastante forte: os bispos, em sua maioria, ainda advinham da aristocracia. Além disso, o papel dos bispos na vida pública era evidente: muitos eram conselheiros e representantes do soberano, e todos faziam a ponte entre clero e nobreza.⁷⁸

No fim da Idade Média, com o surgimento do Estado e o renascimento citadino, a nobreza conseguiu manter-se, mas teve de optar por uma atitude em relação às cidades. No caso da nobreza tradicional, boa parte das famílias se recusou a deixar seus castelos e suas terras. Outras linhagens rumaram em direção aos grandes centros em busca de uma função oficial ou dos negócios. Fato é que, no século XV, lavrar, fabricar ou comerciar excluía a nobreza.⁷⁹

A última das alianças se deu entre os nobres e os intelectuais. Com o objetivo de manter sua influência sobre o Estado, que necessitava de estudiosos, a classe nobre permitiu a entrada dos mestres das universidades em suas fileiras. Dessa forma surgiu a nobreza de toga.⁸⁰

No início dos tempos modernos, a nobreza era uma classe muito variada e complexa, mas ainda assim algumas características comuns a definiam: usufruíam de independência em relação às estruturas a que estava submetida boa parte da população, isenção de encargos, participação na vida pública, exercício da profissão de armas geralmente em posição de comando, fortuna fundiária e transmissão hereditária do *status* de nobreza. Seu modo de vida era bem particular: habitação com características militares, vestes caras, festas e ceri-

⁷⁸ GÉNICOT, *op. cit.*, p, 287.

⁷⁹ GÉNICOT, *op. cit.*, p, 288.

⁸⁰ GÉNICOT, *op. cit.*, p, 288.

mônias faustosas, etc.⁸¹

As linhagens tradicionais foram as que mais sofreram com a crise da Baixa Idade Média. Dificuldades de ordem econômica foram as mais frequentes. Com as mudanças que se seguiram, a nobreza deixou de assumir a função de proteção que até então havia justificado seus privilégios, sua consideração social e suas exigências. Cada vez mais, as linhagens ancestrais perderam espaço para um grande número de estrangeiros que passaram a ocupar o território, o que enfraqueceu dia a dia o vínculo entre as pessoas e o senhor local. Enquanto a maior parte das casas nobres simplesmente desapareceu, outras migraram para as cidades e trocaram a carreira militar pelos negócios. As mais ricas foram capazes de reforçar a sua posição, ao obter não apenas os domínios dos mais fracos, mas altos cargos. Quanto à sua função social, entretanto, a nobreza pouco se modificou: seu campo de ação se tornou mais abrangente, ao se abrir para a classe dos universitários e para o ramo dos negócios. Em seu modo de agir, nada se alterou: continuou a exibir sua superioridade material e moral. A concorrência com a classe burguesa levou a nobreza a elaborar e a pormenorizar ainda mais seu código de conduta⁸².

2.3 A Cavalaria

No Sacro Império Romano-Germânico, a exemplo do que ocorreu em praticamente toda a Europa ocidental, o Feudalismo se manifestou nas várias esferas da hierarquia social medieval. O *serviço*, conceito fundamental para se compreender como se estabeleciam as relações sociais naquele tempo, associava-se de maneira particular à cavalaria: o cavaleiro servia ao seu senhor (*Herrendienst*), a Deus (*Gottesdienst*) e à sua dama (*Frauendienst*). Os ideais cavalheirescos se fundamentavam nesses três pilares.⁸³ Embora a cavalaria tenha tido sua origem na França, a Alemanha desempenhou um papel fundamental em seu processo de formação. À época do surgimento do sistema feudal, momento em que nasceu também a cavalaria, França e Alemanha não

⁸¹ GÉNICOT, *op. cit.*, p, 288.

⁸² GÉNICOT, *op. cit.*, p, 289.

⁸³ ATKINS, H. G. A cavalaria na Alemanha. In: PRESTAGE, Edgar. **A cavalaria medieval: ensaios sobre a significação histórica e influência civilizadora do ideal cavalheiresco**. Porto: Livraria Civilização, 1946, p. 95.

existiam como entidades autônomas; encontravam-se, ao contrário, unidas sob a denominação de reino franco.⁸⁴

Nos tempos da monarquia franca, alguns de seus funcionários receberam terras e passaram a integrar uma classe superior que desfrutava de uma série de privilégios. Com o passar do tempo, suas propriedades e prerrogativas tornaram-se hereditárias.⁸⁵

Imagem 4



Hartmann von Aue (c.1160-1210). Iluminura em pergaminho. 35 x 25 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. pal. germ. 848, folio 184v. O Minnesänger encontra-se montado a cavalo, alusão à sua função. O pássaro branco sobre o fundo azul escuro é o símbolo dos senhores da nobre família von Aue, aos quais o poeta servia como cavaleiro (*Herrendienst*). A planta, de galhos esverdeados e flores avermelhadas, que nasce no canto inferior direito e alcança a porção superior da imagem, é uma referência a um outro tipo de serviço, o amoroso (*Minnedienst*).

⁸⁴ ATKINS, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁵ ATKINS, *op. cit.*, p. 96.

Tais nobres ganharam muita notoriedade na época de Carlos Magno por terem tido um papel relevante na estrutura do Estado. O progresso na esfera militar levou a um alargamento dessa classe guerreira, que sofreu modificações em seu perfil: composta antes apenas por cavaleiros livres de origem nobre, a ela foram incorporados os *Ministeriales* ou *Dienstmannen*. Estes podiam estar subordinados não apenas à nobreza – condes, duques, margraves – mas também a príncipes ou até mesmo ao próprio imperador. Pelos serviços militares prestados, recebiam como recompensa feudos e, não raro, logravam tanto prestígio e posição quanto os nobres. Ainda assim, o máximo que conseguiam alcançar em termos de condição social era a obtenção do título de *vassal/os livres*, o que não lhes impedia de continuar a utilizar o nome de seus senhores. Aqueles que, no entanto, serviam ao imperador conseguiam, muitas vezes, superar em riqueza os nobres livres e acabavam conquistando o título de nobreza. A essa nova ordem, oriunda da cavalaria, pertenceram muitos dos grandes expoentes do trovadorismo alemão.⁸⁶

Os integrantes da cavalaria constituíam uma elite privilegiada independentemente de sua origem. No organismo social medieval, os cavaleiros formavam um grupo distinto, no qual todos eram vistos como companheiros de armas. Não importava a qual hierarquia pertencessem. Isso valia não apenas para seu próprio torrão, mas também para qualquer território onde a Cavalaria fosse atuante. Essa uniformização observada no sistema da cavalaria era uma característica do espírito medieval em geral.⁸⁷

A cavalaria nivelava seus membros em torno de uma espécie de irmandade: em relação ao resto, ela se distinguia profundamente. Isso coadunava com a organização de uma sociedade estruturada segundo o princípio da *ordem*. As ordens medievais formavam um organismo uno, no qual o indivíduo não desempenhava um papel relevante.⁸⁸

A cultura cavalheiresca surgiu na região da Provença⁸⁹. Tudo o que se relacionava à etiqueta cortesã e à delicadeza social tinha neles a sua inspiração maior: as armaduras, o vestuário, os alimentos. A partir do século XII, so-

⁸⁶ ATKINS, *op. cit.*, p. 96-97.

⁸⁷ ATKINS, *op. cit.*, p. 97.

⁸⁸ ATKINS, *op. cit.*, p. 97.

⁸⁹ ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro, Zahar, 2011, p. 71.

bretudo, os germânicos passaram a abdicar das palavras de seu próprio vernáculo, em detrimento de seus equivalentes provençais.⁹⁰

A Idade de Ouro da cavalaria germânica coincidiu com o reinado do célebre imperador Frederico I (1122-1190), conhecido como Frederico Barbarroxa (*Rotbart*), que se tornaria um de seus grandes heróis.⁹¹

No final do século XII, as Cruzadas passaram a exercer grande influência na vida intelectual e política da porção leste do Sacro Império. Se no campo da política, ela trouxe perturbações, no campo da intelectualidade, ao contrário, ela atraiu influxos estimulantes e permitiu que a Cavalaria entrasse em contato com a polidez ocidental.

O sucessor de Barbarroxa, seu filho Henrique VI (1165-1197), figurava entre os mais notáveis *Minnesänger*⁹² daquela época. Uma de suas composições aparece à frente de dois dos grandes cancioneiros do trovadorismo ocidental: o grande manuscrito de Heidelberg e o de Stuttgart. Sua persona, caracterizada por uma dicotomia entre real e ideal, estava plenamente de acordo com o espírito de muitos dos heróis cavaleirescos.⁹³

Os germânicos conheceram a cosmovisão cortesã a partir dos provençais durante as Cruzadas. Se rapidamente eles a incorporaram ao seu modo de ser, o mesmo aconteceu em termos da expressão literária dos ideais cortesões: as grandes obras que refletiam esses ideais cavaleirescos, como as de Chrétien de Troyes (c. 1130-1190), que vem à tona entre 1160 e 1175, já eram conhecidas no Sacro Império entre 1191 e 1192. Na lírica, os modelos eram os cantores da Provença, enquanto que, na épica, a referência eram os poetas do Norte.⁹⁴

Os mais célebres trovadores eram cavaleiros. O exemplo que melhor ilustra esse fato é o *Grande Manuscrito de Heidelberg*, compilação de cantigas trovadorescas, as quais são introduzidas todas por uma representação de seus compositores. Dele participaram 137 poetas, o que incluiu o imperador Henri-

⁹⁰ ATKINS, *op. cit.*, p. 98.

⁹¹ ATKINS, *op. cit.*, p. 99.

⁹² "Cantores consagrados à *Minne*, ao amor sutil, quintessenciado, sublime". SPINA, *op. cit.*, p. 34.

⁹³ ATKINS, *op. cit.*, p. 100.

⁹⁴ ATKINS, *op. cit.*, p. 102.

que VI, cuja imagem abre o cancionero.⁹⁵ Se antes os grandes cantores eram frades, agora a expressão literária estava mais bem representada por uma grande irmandade laica.⁹⁶

Esses cantores se orgulhavam bastante de sua atuação como cavaleiros. Não raro subordinavam o seu fazer poético à sua ocupação como cavaleiros: Hartmann von Aue (c. †1210-1220) iniciou duas de suas poesias com a sua própria descrição na qual fez questão de dizer que era cavaleiro e que sua atividade artística só era possível quando não estava atuando como cavaleiro; Wolfram von Eschenbach (c.1160/80-†c. 1220) seguiu pelo mesmo caminho e declarou que a sua verdadeira vocação eram as armas.⁹⁷

Pouco a pouco, a lírica germânica se afastava de sua tradição épica, de sua tradição de sagas. Isso fica evidente ao compararmos as personagens das velhas histórias com as da nova literatura: a brutalidade e ferocidade dos heróis e heroínas do passado deram lugar à polidez e a delicadeza das figuras presentes nesse novo tipo de expressão. Os divertimentos rudes, como as lutas de força e os lançamentos de pedras, foram substituídos pelas justas e pelos torneios. Houve um ponto de inflexão também no que diz respeito aos valores: a bravura e a fidelidade germânicas se mantiveram, não mais como forças devastadoras, mas agora relacionadas a virtudes amáveis e cristãs. A devida medida, a constância e a generosidade constavam entre as virtudes que regiam a ótica do mundo cortês.⁹⁸

Se considerarmos as grandes obras literárias que despontaram no Sacro Império por intermédio dos provençais, aquelas relacionadas ao ciclo arturiano foram as que desempenharam papel mais importante por terem conseguido transmitir da melhor maneira os ideais da Cavalaria. O foco da produção literária daquela época passou do interesse pela fé e pelo território para a pessoa dos cavaleiros e suas aventuras.⁹⁹

Apesar de terem bebido em fontes provençais, os cantores germânicos

⁹⁵ COSTA, Ricardo da; GONÇALVES, Alyne dos Santos. *Codex Manesse: quatro iluminuras do Grande Livro de Canções manuscritas de Heidelberg* (séc. XIII) - análise iconográfica. Primeira parte. In: LEÃO, Ângela, e BITTENCOURT, Vanda O. (orgs.). **Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais - IV EIAM**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 266-277.

⁹⁶ ATKINS, H. G. *op. cit.*, p. 103.

⁹⁷ ATKINS, *op. cit.*, p. 103.

⁹⁸ ATKINS, *op. cit.*, p. 103.

⁹⁹ ATKINS, *op. cit.*, p. 105.

foram capazes de imprimir em suas criações a sua individualidade. Eram menos realistas e objetivos em sua atitude e tendiam a idealizar mais as ações e a deixar escapar as suas emoções, ao contarem suas histórias.¹⁰⁰

Entre as grandes temáticas desenvolvidas pela produção literária medieval, o culto ao amor¹⁰¹ é a principal. O *Minnesang*¹⁰² é o movimento responsável por transpor toda a preceptiva amorosa cortesã para o âmbito da literatura – significa literalmente o canto à *Minne*¹⁰³. Foi um movimento eminentemente lírico e nele se encontram os melhores exemplos de obras que permitem compreender não apenas a época, mas também a literatura produzida naquele momento. Ao lado da temática do amor, desenvolvida na lírica a partir da ideia do *serviço amoroso* (*Frauendienst*), encontram-se também dois outros importantes temas: o da religião, ou o serviço a Deus (*Gottdienst*), e do amor à própria terra, ou o serviço ao senhor (*Herrendienst*).¹⁰⁴

Nos primórdios do *Minnesang*, como é possível se observar nas obras do trovador Kürenberger (séc. XII), o homem ainda ocupava a posição do senhor ou amo, pelo qual a dama almejava. Mais tarde, essa situação se modificou: a mulher passou a desempenhar o papel do senhor feudal, enquanto o cavaleiro o de seu vassalo. O cavaleiro-poeta penava e suspirava por sua dama, que o recompensava com um favor. O *Grande Manuscrito de Heidelberg* contém inúmeras ilustrações nas quais é possível observar mais de um modo de representação do *Frauendienst*.¹⁰⁵

Nessa primeira fase do *Minnesang*, o penar da dama por seu amante exigiu das canções um tom mais triste e melancólico. Em sua forma, a poesia desse período inicial guardava relação com a poesia tradicional provençal.

¹⁰⁰ ATKINS, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰¹ “Ou *amor cortês* é a religião dos trovadores, verdadeiro culto à mulher que prevê a observância de todo um complexíssimo ritual. O conceito *ovidiano* de que amar é uma arte – e como tal o amor exige o conhecimento e a prática de uma preceptiva erótica – tem sua fiel reprodução na época desse florescimento poético no sul da França”. SPINA, *op. cit.*, p. 359.

¹⁰² “O *Minnesang* alemão abrange um período de tempo superior a 150 anos – de 1160-1170 até as primeiras décadas do século XIV. Seu apogeu – *Minnesangs Frühling* – ocorre entre 1180 e 1230, tempo de Walther von der Vogelweide”. WALTHER, Ingo; SIEBERT, Gisela. **Codex Manesse**: Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift. Frankfurt am Main: Insel, 1988, p. XIII.

¹⁰³ “É o amor na sua forma mais elevada, como foi concebido no período áureo do *Minnesang*. É a *Minne* todo o fundamento da religião cortês do ritual poético do trovadorismo. A *Minne* surge quando o amor começa a ser inspirado, não só pelos atrativos físicos da dama, mas pelo valor e pelas qualidades espirituais”. SPINA, *op. cit.*, p. 389.

¹⁰⁴ ATKINS, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁵ ATKINS, *op. cit.*, p. 112.

Mesmo assim, apesar das semelhanças no que diz respeito à técnica, os *Minnesänger* conseguiram inovar ao proporem um outro tipo de conteúdo: emprestaram às suas composições pensamentos e sentimentos muito próprios: se importaram dos provençais a versificação, além das rimas e estrofes, não se permitiram simplesmente imitar o conteúdo, o que tornou o *Minnesänge* um movimento relativamente independente.

Na lógica do *amor cortês*, o serviço amoroso sempre parte de um cavaleiro que busca receber o favor de uma dama. Esta, todavia, nunca poderia ser a sua mulher legítima¹⁰⁶, mas a de outro, uma vez que a importância das solteiras residia no fato de que poderiam ser utilizadas como acordo em um contrato entre famílias. Por se tratar de relações ilegítimas, eram sempre secretas. Frequentemente os amantes dependiam de um mensageiro que ficava encarregado de entregar à dama as cartas de seu amado – as *Botenlieder*. Como a dama era sempre muito vigiada e guardada, seu *vassalo amoroso* estava sempre às voltas com muitos obstáculos como espiões que dificultavam os encontros secretos. O único a compor canções que cultuavam o amor legítimo foi o *Minnesänger* Wolfram von Eschenbach.¹⁰⁷

O grande nome do *Minnesang* alemão foi Walther von der Vogelweide (c. 1170-†1230). É considerado o grande representante desse movimento e do estilo literário por ele empreendido. Não cantou apenas o amor, mas o patriotismo e a religião, além de ter sido um poeta político. Sua versatilidade como poeta o levou a se destacar fosse qual fosse a temática da canção.

Como poeta político, foi excepcional – e um patriota como poucos, pois se orgulhava de sua terra sem fechar os olhos para suas limitações. Como poeta do amor, conseguiu cantar a beleza e a feminilidade da mulher sem cair em estereótipos. Em uma de suas mais famosas cantigas, revelou que o título mais digno que uma dama podia levar era o de *mulher*, visto que valia muito mais que qualquer título de nobreza. Como bom patriota que era, louvava as mulheres germânicas a ponto de declarar que, de todas as que já conheceu, estas eram as melhores, pois se assemelhavam a anjos.¹⁰⁸

¹⁰⁶ LEWIS, C. S. **Alegoria do amor**: um estudo da tradição medieval. São Paulo: É Realizações Editora, 2012, p. 25-26.

¹⁰⁷ ATKINS, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰⁸ ATKINS, *op. cit.*, p. 114-115.

Imagem 5



Herr Walther von der Vogelweide (c. 1170-1230). Iluminura em pergaminho. 35 x 25 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. pal. germ. 848, folio 124r.

V

Hâst dû triuwe und staetekeit,
 sô bin ich dîn âne angest gar,
 daz mir iemer herzeleit
 mit dînem willen widervar.
 Hâst aber dû der zweier niht,
 sô müezest dû mîn niemer werden, ôwê, ob daz geschiht!¹¹⁰

Português

I

Jovem querida (do meu coração), Deus te dê sempre
 uma felicidade eterna. Se eu pudesse dizer-te melhor
 meu pensamento, com que contentamento então diria.
 Mas para que dizer-te mais? Ninguém mais do que eu
 te ama, e para dano meu!

II

(pois) sei que haverão de censurar meu cantos – que
 um humilde objeto desenobrece; se sentimentos verdadeiros
 não puderem ter, malditos sejam! Quem somente
 beleza e riqueza soube amar, jamais
 apreciou a graça. Seria isto verdadeiramente amar?

III

Quantas vezes o belo é aborrecido; não corramos a
 eles pressurosos! No coração a graça é bem mais cara,
 pela graça a beleza é superada. A graça traz beleza a
 todas as mulheres, mas conferir a graça a beleza não
 consegue.

IV

Eu desprezei esta censura (que me fazem) e a desprezo ainda
 e sempre haverei de desprezá-la. A beleza
 que tens, que é o meu maior tesouro, poderão acaso
 apreciá-la? Tu me és cara, o descontentamento – vão;
 e prefiro teus cabelos de vidro ao ouro da rainha.

V

Se tens fé e constância, nada tenho a temer se um dia
 tua livre vontade me fizer beber o fel do sofrimento.
 Mas se estas duas virtudes não possuis, então pobre
 de mim! Não serás minha.¹¹¹

¹¹⁰ LEICH, LIEDER, SANGSSPRÜCHE (WALTHER VON DER VOGELWEIDE). Berlin: De Gruyter, 2013, p. 181-182.

¹¹¹ SPINA, *op. cit.*, p. 217-218.

A cavalaria, seus ideais e toda a cultura cortês que se estabeleceu em seu entorno sofreram um grande golpe entre fins do século XII e início do XIII. Ao longo desse período, a conjuntura social se modificou bastante: as cidades voltaram a desempenhar um papel importante na Europa ocidental, as cruzadas findaram, a dinastia dos Hohenstaufen se extinguiu. Todos esses acontecimentos contribuíram, de uma maneira ou de outra, para o declínio gradual da cultura cavaleiresca. Além disso, outros fatores contribuíram para esse declínio: a invenção da pólvora aniquilou a capacidade combativa dos cavaleiros de armadura, que já não eram mais necessários aos ricos burgueses. A conclusão inexorável é a de que os cavaleiros e a cultura cortês já não encontravam mais lugar naquela sociedade.¹¹²

Entre os séculos XV e XVI, a literatura recebeu diretamente o impacto do declínio da cultura cavaleiresca. O fim da cavalaria levou, conseqüentemente, ao fim do *Minnesang*. Os *Minnesänger* deram lugar aos *Meistersänger*, que passaram a retratar em suas obras as mudanças que ocorriam na vida e no pensamento àquela época.¹¹³

Apesar de reclamarem para si uma ascendência nobre que remontava a Walther von der Vogelweide e Wolfram von Eschenbach, a produção literária que passou a ser desenvolvida já não tinha relação com o que um dia foi o *Minnesang*. A idealização, a imaginação e a graça, típicas das cantigas cavaleirescas de *Minne*, foram substituídas pelo caráter prático e moralizador das obras posteriores. A noção de amor se alterou profundamente.¹¹⁴

É difícil calcular o alcance da influência exercida pela Cavalaria e por seus ideais no subconsciente do povo alemão atualmente. Talvez a importância que ainda hoje tenha o *Codex Manesse* no imaginário do público de origem germânica traga alguma pista nesse sentido.¹¹⁵

¹¹² ATKINS, *op. cit.*, p. 116.

¹¹³ ATKINS, *op. cit.*, p. 118.

¹¹⁴ “*Liebe* é, propriamente, o amor na sua fase instintiva, anterior à sua forma sublimada (*Minne*). Esta significação se observa até o apogeu do movimento trovadoresco alemão. Com o tempo, inverte-se paulatinamente, o valor dos dois termos: *Minne* deriva para a acepção de desejo carnal (amor concupiscente), a ponto de, no fim do século XV, se tornar uma palavra inconveniente”. SPINA, *op. cit.*, p. 389.

¹¹⁵ ATKINS, *op. cit.*, p. 119.

3 VESTUÁRIO

3.1 Origens

Como o objetivo desta pesquisa é analisar o vestuário dos cavaleiros ministeriais no *Codex Manesse*, primeiramente discorreremos sobre a indumentária em sentido geral. Não é necessário voltarmos tanto na linha do tempo, mas apontarmos que há duas importantes teorias para explicar a origem do vestuário: a primeira nos conta que nós nos vestíamos primordialmente para nos protegermos das condições climáticas adversas.

O que determinava o vestir, portanto, eram as condições materiais – clima, saúde, produção têxtil; a segunda nos revela que o que definia o vestuário era a escolha de uma determinada roupa para um determinado fim, ou seja, eram fatores mentais, tais como a crença religiosa, a estética ou a situação social, que justificavam o uso da vestimenta.¹¹⁶ Nenhuma das duas tendências prevalece atualmente em virtude da falta de evidências que comprovem uma ou outra.¹¹⁷

As vestes passaram a ser um meio para manifestar poder e exprimir riqueza. Tornou-se um critério de distinção social: o sentimento de pertencimento a um grupo também era por elas determinado¹¹⁸.

¹¹⁶ BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 13.

¹¹⁷ “Utilizado como interface entre o homem e o meio natural e cultural, o vestuário tem múltiplas funções *cuas origens são complexas*, não podendo ser reduzido unicamente à sua funcionalidade. Os seus aspectos práticos e simbólicos parecem estar indissociáveis, resultando da elaboração cultural da qual fazem parte a linguagem abstrata e a confecção de objetos”. NACIF, M. C. V. O vestuário como princípio de leitura. In: LEAL, Elisabete (org.). História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos. **Anais do XXIV Simpósio Nacional de História**. Associação Nacional de História - ANPUH. – São Leopoldo: Unisinos, 2007, p. 1-10. Internet, <http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Maria%20Cristina%20V%20Nacif.pdf> (acesso em 21/09/2017).

¹¹⁸ Já na civilização egípcia, “as pessoas das classes mais baixas e os escravos dos palácios andavam quase, ou completamente, nus. O uso de roupas era uma espécie de distinção de classe”. LAYER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 16.

3.2 Os cinco arquétipos

As diversas criações do vestuário ao longo de dez milênios de história estão relacionadas a basicamente cinco padrões: a *roupa drapeada*, a *tubo*, a *costurada e fechada*, a *costurada e aberta* e a *colante ou forrada*.

O *estilo drapeado* era bem fluido: uma pele ou tecido era enrolado em torno do corpo, como o *himation* grego (imagem 1). O *estilo tubo* era composto por uma peça que repousava nos ombros, com uma passagem para a cabeça, como no poncho americano (imagem 2). O *estilo costurado e fechado* compreendia algumas camadas de tecido leve com mangas, a exemplo do *quítion* grego (imagem 3). O *estilo costurado e aberto* era obtido a partir de faixas de tecido alinhavadas verticalmente, superpostas a outras peças e cruzadas na frente. Esse estilo foi posteriormente retratado pelo *redingote* europeu no século XVIII (imagens 4 e 5). Por último, o *estilo colante ou forrado* era bem ajustado ao corpo e aos membros, principalmente nas pernas. Ele deu origem a peças complementares ao *cáftã* asiático. Está presente nas roupas protetoras dos esquimós (imagem 6).

Esses estilos nasceram em diferentes regiões do globo sem que se sucedessem ou superpussem no tempo. As combinações entre eles, contudo, surgiram apenas nos tempos modernos.¹¹⁹

3.3 Influências sobre a vestimenta

A diversidade no vestuário foi determinada, sobretudo, pelas diferenças climáticas. Para os habitantes das regiões frias, a veste costumava desempenhar um papel fundamental¹²⁰, enquanto para aqueles que residiam nas regiões tropicais, a roupa já não era tão valorizada¹²¹. Entretanto, nem sempre essa foi a motivação: os povos caçadores que viviam em regiões temperadas costumavam usar muitos ornamentos em sua vestimenta, o que leva a crer

¹¹⁹ Boucher, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁰ Laver, *op. cit.*, p.8.

¹²¹ Laver, *op. cit.*, p.7.

que, para estes, o vestir tinha outras funções (distinção de outros membros do grupo, delimitação de faixa etária, etc.).¹²²

Imagem 6



Irene, personificação da Paz (c. 14-68, início do período imperial, dinastia júlio-claudiana). Estátua em mármore (réplica romana do original grego por Cefisódoto). 177,2 cm (sem o plinto), Metropolitan Museum. Irene, filha de Zeus e Têmis, era uma das três deusas que presidiam as estações do ano – as *Horas*. O original em bronze deve ter sido erguido na *Ágora* de Atenas (c. 375-359 a. C.). Fontes literárias contam que o culto à Irene foi provavelmente introduzido em Atenas por volta de 375 a. C. Seis ânforas panatenaicas (c. 359 a. C.) recentemente encontradas exibem a imagem presente na estátua. O geógrafo e viajante grego Pausânias () acompanhou seu processo de criação e relatou que ela foi produzida pelo escultor Cefisódoto. Irene era representada como uma bela jovem com um *peplos* e um *himation*, um cetro na mão direita, uma pequena criança no braço esquerdo (Pluto, personificação da Riqueza) e uma cornucópia. A imagem faz referência à deusa Deméter (a abundância agrícola e mãe de Pluto).

¹²² LANTIER, Raymond. **A vida pré-histórica**. São Paulo: Difel, 1965.

Imagem 7



Huaso chileno em uma plantação de trigo. Foto: Toni Frissel (1907-1988), 1940, Library of Congress. Internet, <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3g12117/> (acesso em 15/10/2017).

Imagem 8



Figura feminina (segunda metade do século IV a. C., final do período clássico). Mármore, 168 cm (sem o plinto), Metropolitan Museum. A vivaz e variada textura do tecido sugere que se trata de um original grego, ao invés de uma cópia romana. O *quítion*, com seus vincos e dobras, e o *himation* (manto), com seu aspecto pesado, estão cuidadosamente diferenciados. As dobras horizontais acrescentam variedade à superfície do manto. Os orifícios perfurados nas mangas indicam que provavelmente estavam presos botões de metal. A parte superior do *quítion* parece estar firmemente presa por uma corda que cruza por trás e desliza sob os braços. A figura em tamanho real devia representar uma deusa. Na ausência de outros atributos, o cordão que aparece no ombro pode dar alguma pista a respeito da identidade da imagem. Embora a caçadora Artêmis seja frequentemente representada com o tal cordão, é possível que essa figura de aspecto mais matronal seja, na verdade, Têmis, deusa das leis e dos costumes. A cabeça e o pescoço da estátua devem ter sido esculpidos separadamente e presos ao tronco por uma espécie de encaixe arredondado.

Imagens 9 e 10



Vestido feminino (Redingote) (c. 1790). Peça principal em cetim e algodão acetinado; trançado simples. Comprimento da parte de trás: 155,58 cm, Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Internet, <https://collections.lacma.org/node/206270> (acesso em 18/09/2017)

Imagem 11



Mãe e filho da tribo Yup'ik, proveniente do sudoeste do Alasca. Usam parkas com capuz feitas de pele. Foto: Edward Curtis (1868-1952), 1930, Library of Congress. Internet, <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3c07285> (acesso em 18/09/2017).

Outros fatores também influenciaram o vestuário de maneira significativa. Quando um povo domina outro, há inevitavelmente uma troca em vários sentidos. Os romanos passaram usar muitos dos trajes de seus vizinhos: dos etruscos compartilhavam a predileção pelo corpo mais coberto (particularmente pelo uso da toga), por tecidos mais pesados e estampas complexas. Do mesmo modo, o uso de calças e mantos arredondados com capuz eram o resultado da influência de povos não-mediterrâneos no vestuário romano. O contrário também ocorreu: o Império Romano, que em seu auge se estendia da Grã-

Bretanha à Armênia passando pela Espanha e pelo norte da África, também levou aos povos que subjuguou o seu estilo vestimentar.¹²³

As mudanças ocorridas no entorno forçaram o homem a adaptar sua vestimenta a um novo cenário. O vestuário passou por três fases: 1) da Antiguidade ao século XIV, independentemente da civilização, as vestes permaneceram folgadas e longas, a uniformidade era um traço marcante; 2) entre os séculos XIV e XIX, a roupa tornou-se mais justa e curta, mais pessoal, as variações eram mais constantes, surgiu a moda (cada nação e indivíduo passou a ter um estilo próprio); 3) meados do século XIX até os dias de hoje, a indumentária ganhou com o início da Modernidade um caráter internacional em virtude apenas da produção em série, mas também do expansionismo europeu.¹²⁴

3.4 O vestuário medieval na Europa Ocidental

Vestuário é um conceito amplo e de variadas significações. É estudado não apenas pela História, mas também pela História da Arte como forma de produção de sentido e parte essencial de uma cultura, portanto, resultado de um processo social. Para a História da Arte, é também objeto de arte, já que a indumentária é símbolo. A representação artística da veste difere, contudo, da veste propriamente dita: nem sempre quem a produz enxerga nela uma obra de arte.¹²⁵

A indumentária, fenômeno muito complexo, é um sistema de signos, por meio dos quais o ser humano se posiciona e se relaciona com o mundo. As esferas individual e coletiva se encontram neste sistema, que evidencia um outro elemento: o corpo. Na verdade, as vestes colocam em jogo a significação

¹²³ Cf. LEVENTON, Melissa. **História ilustrada do vestuário**: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 30 e Pirenne. *op. cit.*, 1982, p. 40.

¹²⁴ Boucher, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁵ Cf. KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: **Art Cultura**, v. 8, n. 12, Uberlândia, jan.-jun. 2006, p. 97-115; BARTHES, Roland. **The Language of Fashion**. Sydney: Bloomsbury Publishing, 2013, p. 11 e BOSAK, Joana. Vestir o tempo, habitar o mundo: as roupas e a escrita da história da arte. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). **Anais Eletrônicos**. Santa Maria (RS), 2015, p. 320.

do corpo, que se transforma em significante. Conecta, portanto, indivíduo e sociedade¹²⁶

Vestuário é então comunicação. Do ponto de vista da Semiologia, o vestuário não apenas é uma forma de comunicação, mas também uma dimensão importante da vida em sociedade. Se o ser humano pode se comunicar por intermédio de uma infinidade de sinais e gestos, também o faz por meio de sua indumentária¹²⁷.

A veste “fala” não somente sobre as características individuais do sujeito, mas também sobre sua condição social. Talvez mais que em qualquer outro período, na Idade Média, o vestuário “falou” muito sobre aquela sociedade: designava cada categoria social; constituía um verdadeiro “uniforme”, que diferenciava cada um dos grupos sociais. Isso também se aplicava à Igreja: os regulamentos monásticos estabeleciam cuidadosamente a vestimenta dos religiosos, muito mais para diferenciar uma ordem de outra que para evitar o luxo. Por isso, “[...] Não se vestir em conformidade com as pessoas de sua própria condição social equivalia ou a cometer o pecado maior da ambição, ou a degradar-se. O *pannosus*, o mendigo vestido de trapos era desprezado [...]”.¹²⁸

Mudanças significativas ocorreram na Europa após o século XII. A difusão e influência de uma cosmovisão religiosa, as Cruzadas, progressos técnicos como a invenção da roca de fiar e da cardagem e a consequente intensificação das relações comerciais influenciaram o vestuário e o modificaram.¹²⁹

A sociedade era, acima de tudo, cristã. Para entender como foi forjada essa mentalidade religiosa que influenciou o mundo medieval em praticamente todas as esferas, é preciso entender como a Igreja se tornou tão influente. Seu poder nasce de sua aliança com a nobreza, ainda à época do Império Carolíngio, em uma primeira tentativa de reorganização social após as invasões bárbaras. Do ano 1000 em diante a terra, o senhorio e a Igreja eram células em torno das quais a sociedade tentava se recompor. Seguiu então um período de relativa estabilidade social e política, que permitiu não apenas o restabeleci-

¹²⁶ CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Editora Senac, 2008, p. 16.

¹²⁷ ECO, Umberto; SIGURTÁ, Renato; LIVOLSI, Marino *et. al.* **Psicologia do Vestir**. 2 ed. Lisboa: Cooperativa Editora e Livreira - SCARL, 1982, p. 7-8.

¹²⁸ LE GOFF, Jacques. **A Civilização do Ocidente medieval**. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 359.

¹²⁹ Cf. PIRENNE *op. cit.*, *passim* e FOURQUIN, G. **História Econômica do Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1986. p.177.

mento das trocas comerciais, mas até mesmo uma revolução comercial, cujo apogeu ocorreu entre os séculos XII e XIII. Apesar de a Igreja condenar a atividade comercial, acaba não tendo muita escolha e apoia os mercadores, o que a tornou ainda mais poderosa do que já era. Quando isso aconteceu, o cristianismo finalmente se consolidou em território europeu. A partir daí, desenvolveu-se uma mentalidade de fato cristã, que se manifestou em praticamente todos os segmentos da vida dos medievais. A influência da Igreja é evidente, ao observarmos as vestes: as formas dos trajes civil e religioso tornaram-se cada vez mais próximas¹³⁰.

Além disso, como a Igreja tinha uma visão muito particular do corpo, ela também exerceu seu poder na relação das pessoas com seu próprio corpo, o que impactou, sem dúvida, o vestuário.

No além, homens e mulheres reencontrarão um corpo, para sofrer no Inferno, para, graças a um corpo glorioso, usufruir licitamente do Paraíso, onde os cinco sentidos estarão em festa: a visão na plenitude da vista de Deus e da luz celeste, o olfato no perfume das flores, a audição na música dos coros angelicais, o paladar no sabor dos alimentos celestes e o tato no contato com o ar precioso do céu¹³¹

A partir do século XIII tornou-se frequente a representação do corpo nu, como nas figuras de Adão e Eva. A representação do nu nem sempre foi bem vista na sociedade medieval: estava associado ao perigo, ao mal, à selvageria, à loucura, ao risco moral. Assim, o hábito do monge e a armadura do militar se opunham à nudez. Para os personagens principais desta sociedade, essa transição nudez-roupa acontecia por meio de ritos significativos: era o caso da ordenação do clérigo ou mesmo da investidura do cavaleiro.¹³²

Com a revolução comercial dos séculos XII e XIII, o setor da tecelagem conheceu um desenvolvimento sem igual: novas técnicas e novos equipamentos para a fabricação de tecidos surgiram e uma grande quantidade de novos tecidos passaram a circular. Dois grandes centros de tecelagem, um localizado

¹³⁰ LE GOFF, Jacques. **Mercadores e Banqueiros da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 95.

¹³¹ LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma História do Corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 12.

¹³² LE GOFF; TRUONG, *op. cit.*, p.141.

no Mediterrâneo e o outro na região da Frísia¹³³ movimentaram o comércio dos têxteis. Uma verdadeira indústria têxtil passou a existir. Não há como negar que essa nova situação influenciou o vestuário daquela época.¹³⁴

As Cruzadas foram expedições militares plenamente legitimadas pela Igreja e nelas tomaram parte todos os cristãos da Europa Ocidental¹³⁵. Com elas, predominou um espírito religioso. Um retorno aos tempos apostólicos. Isso se revelou também no vestuário por meio de uma veste generalizada e impessoal.¹³⁶

Atribuímos ao movimento cruzado a uniformidade e o alongamento das formas vestimentares. Contudo, o traje longo já era usado na Europa antes da primeira campanha, em um momento em que a moda oriental já havia sido introduzida no Ocidente. Em suas crônicas, Guilherme de Tiro (c. 1130-1186)¹³⁷ expõe como foi rápida a adaptação ao tipo de roupa trajada na Terra Santa.¹³⁸

Na verdade, a influência das Cruzadas no traje medieval está mais relacionada aos tecidos e ornamentos¹³⁹. Por essa razão, faremos breves considerações acerca dos têxteis. O enfoque recairá na produção, no comércio e nos tipos de tecidos.

3.5 O papel dos têxteis

As Cruzadas propiciaram um novo cenário econômico, social e cultural, sobretudo, nos fins do século XI. Essa nova conjuntura influenciou fortemente a indumentária. A navegação italiana foi fundamental para os cruzados. Sem o apoio de Veneza, Pisa e Gênova, os principais provedores da guerra, teria sido

¹³³ Frisia, historic region of the Netherlands and Germany, fronting the North Sea and including the Frisian Islands. It has been divided since 1815 into Friesland, a province of the Netherlands, and the Ostfriesland and Nordfriesland regions of northwestern Germany. Frisia is the traditional homeland of the Frisians, a Germanic people who speak a language closely related to English. Internet, <https://www.britannica.com/place/Frisia> (acesso em: 20 de nov. 2017).

¹³⁴ LE GOFF, Jacques. **Mercadores e Banqueiros da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 95.

¹³⁵ FRANCO JR, Hilário. **As Cruzadas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981, p. 7.

¹³⁶ BOUCHER, *op. cit.*, p. 137.

¹³⁷ Franco-Syrian politician, churchman, and historian whose experiences in the Latin kingdom of Jerusalem inspired him to write a history of medieval Palestine. Internet, <https://www.britannica.com/biography/William-of-Tyre> (acesso em: 20 de nov. 2017).

¹³⁸ BOUCHER, *op. cit.*, p. 138.

¹³⁹ Cf. LEVENTON, Melissa. **História ilustrada do vestuário**: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 47 e BOUCHER, *op. cit.*, p. 137.

impossível para os francos subsistirem na Terra Santa. Por meio dessas expedições os cobiçados têxteis orientais chegavam à Europa. São a elas que os europeus devem a enorme oferta de diferentes tecidos e padronagens.¹⁴⁰

No Oriente, os peregrinos e colonos descobriram tecidos e materiais novos como a seda, as peliças¹⁴¹, o arminho (pele da Babilônia), a marta escura (zibelina), as musselinas (lãs de seda e ouro provenientes de Mossul), gaze¹⁴² e crepes¹⁴³, além do fustão¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Cf. PIRENNE, *op. cit.*, p. 36-37-38.

¹⁴¹ Pele que conserva o pêlo e é usada para forros e enfeites de vestuário; peça de vestuário feita ou forrada de peles finas e macias. Costa, Manuela Pinto da. Glossário de termos têxteis e afins. **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Patrimônio**. Porto, v. 3, p. 154.

¹⁴² Tecido leve e aberto em que os espaços são mantidos por um fio da sua urdidura, que é dupla, o qual evoluciona helicoidalmente, realizando voltas completas, para a esquerda e para a direita, e por isso chamado fio de volta, em redor do fio da trama que é fixo e rectilíneo, como o outro fio restante da urdidura. Costa, Manuela Pinto da. Glossário de termos têxteis e afins. **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Patrimônio**. Porto, v. 3, p. 148.

¹⁴³ (fr.) Fio com elevada torção, que produz efeito crespo; tecido um tanto rugoso, leve e mais transparente que filele, feito de seda crua ou seda fina; tecido leve, preto, encrespado, que se usa em sinal de luto; tecido de seda mais ou menos baço, de fio de seda em qualquer cor, leve, próprio para confecções femininas, também conhecido como crepe-da-China ou crepe cetim; no plural, designa os panos pretos, às vezes, ornamentados de prata ou ouro, usados para cobrir as paredes das câmaras-ardentes. Crepe é um galicismo que encontra um certo correspondente em escumilha e fumo. Costa, Manuela Pinto da. Glossário de termos têxteis e afins. **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Patrimônio**. Porto, v. 3, p. 143.

¹⁴⁴ Pano de lã, algodão, linho ou seda, tecido em cordão mais ou menos grosso. Costa, Manuela Pinto da. Glossário de termos têxteis e afins. **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Patrimônio**. Porto, v. 3, p. 147.

Imagem 12



Vestido em musselina acompanhado de xale em caxemira (c. 1805-1810). Vestido com bordados (ambos em algodão), tecido na região de Bengala. Doado ao museu pela srta. P. H. Rew em 1958. Xale em paxemina da Caxemira (c. 1750-60). Doado ao museu pela srta. M. Davis em 1915. Victoria and Albert Museum.

Imagem 13



Arminho (*mustela erminea*). Espécie de doninha do gênero mustela, que vive na região norte do planeta. Historicamente, a pele desse animal foi muito usada na confecção de vestes reais na Europa. O termo refere-se, sobretudo, à pelagem branca desse animal, muito valiosa no mercado de peles. Enciclopédia Britânica, <https://www.britannica.com/animal/ermine-mammal> (acesso em: 01/12/2017)

Imagem 14



Zibelina (*martes zibellina*) é um animal carnívoro da família das doninhas, encontrado nas florestas do norte da Ásia e muito valorizado por sua fina pele. A cor de sua pelagem varia de marrom a preto. Às vezes, a coloração da região da garganta também pode variar de uma cor escura à cor salmão. Ilustração: Richard Ellis (1938-). Enciclopédia Britânica, <https://www.britannica.com/animal/sable> (acesso em: 01/12/2017)

Imagem 15



Philippe de Mézières (c. 1327-1405) entrega sua epístola a Ricardo II da Inglaterra (c. 1367-1400). O rei veste uma cota azul acompanhada de um manto ricamente adornado com arminho. British Library. Manuscrito 20 B VI, folio 2 (c. 1395).

Imagem 16



Um homen lendo (c. 1450), de Rogier van der Weyden (1400-1464). Pintura a óleo em painel de carvalho. 45 x 35 cm. National Gallery (London). A figura traja vestes escuras com adornos em pele de marta zibelina na região do pescoço e dos pulsos. Essa tela era provavelmente a parte esquerda de uma pequena obra devocional. Anteriormente havia uma inscrição que identificava o assunto – Santo Ivo (1253-1303), padroeiro dos advogados, advogado dos pobres. Era o santo mais popular em sua terra natal, a Bretanha. O papel em suas mãos parece ser um documento. Pode ser, todavia, apenas um retrato, talvez de um advogado.

As primeiras influências orientais ocorreram, no entanto, via Sicília e Espanha. A ponte entre a Europa cristã e o mundo muçulmano foi feita primeiramente por intermédio das penínsulas ibérica e itálica. Antes do século XI, portanto, alguns dos tecidos orientais já haviam sido introduzidos em solo europeu antes mesmo da primeira Cruzada.¹⁴⁵

O processo de conquista da Sicília foi iniciado, de fato, a partir de 1060 por cavaleiros normandos apoiados por frotas italianas. No entanto, os sarracenos só seriam definitivamente derrotados em 1091. Muito antes disso, em 1016, o cronista Amado de Monte Cassino (séc. XI - ?), já relatava sobre o fascínio que os tecidos orientais exerciam sob os europeus.¹⁴⁶

A estadia muçulmana em território siciliano permitiu que os sarracenos implantassem ali confecções. Por isso, a exemplo do que ocorreu com os cristãos na terra santa, a moda oriental foi bem aceita. Os sicilianos passaram a confeccionar tecidos ao estilo oriental, primeiro, para uso próprio, mais tarde, para os cruzados.¹⁴⁷

O apreço pelos tecidos árabes é explicado, entre outros motivos, pela riqueza da ornamentação, pelos brilhos e também pela leveza, em comparação com os tecidos bizantinos, que eram muito pesados.¹⁴⁸

Pela Sicília, os influxos do Oriente se fizeram cada vez mais presentes, sobretudo, quando Frederico II de Hohenstaufen transferiu a corte para Palermo, o que criou um ambiente bastante cosmopolita em que a atmosfera cristã convivía em harmonia com os modos e costumes orientais.¹⁴⁹

Já pela Espanha, o contato com o mundo muçulmano se deu por ocasião das peregrinações que partiam do território franco rumo a Santiago de Compostela. Para proteger os peregrinos, várias expedições foram despachadas com destino à região da Galícia e inúmeras foram as tentativas de libertar a Espanha. A proximidade com os árabes levou os cavaleiros a entrarem em contato com uma profusão de riquezas, fato atestado pela literatura¹⁵⁰, sobre-

¹⁴⁵ BOUCHER, *op. cit.*, p. 139.

¹⁴⁶ BOUCHER, *op. cit.*, p. 139.

¹⁴⁷ BOUCHER, *op. cit.*, p. 139.

¹⁴⁸ BOUCHER, *op. cit.*, p. 140.

¹⁴⁹ BOUCHER, *op. cit.*, p. 140.

¹⁵⁰ "No centro da nave achou um leito cujos montantes e traves laterais eram talhados, à maneira de Salomão, em ouro com incrustações de cipreste e de marfim branco. A colcha que o cobria era de um estofado de seda entretecido com fios de ouro. Não sei avaliar os outros panos, mas do travesseiro vos digo: jamais terá cabelos grisalhos quem nele pousar a cabeça.

tudo pelas *canções de gesta*¹⁵¹. A exemplo do que ocorreu na Terra Santa, os barões francos ficaram bem à vontade no que diz respeito aos costumes mouros.¹⁵²

O que, de fato, os Ocidentais descobriram por intermédio das Cruzadas foi uma civilização de luxo, requinte e ostentação. Essa era uma realidade que contrastava bastante com o que viviam os europeus. Boa parte dos cruzados vivia na miséria e teve de suportar grandes privações para tomar parte nas expedições rumo ao Oriente, muitas vezes, sem a perspectiva de retorno. A essas pessoas o Oriente oferecia uma realidade sedutora.¹⁵³

Encantados pelas riquezas e impelidos a se adaptarem aos rigores do novo clima, assimilaram muitos dos hábitos orientais. Ao chegarem, instalavam-se em locais como Tiro, Antioquia e Jerusalém, uniam-se a sírias ou sarracenas e atraíam para lá os parentes que haviam ficado na Europa. Foucher de Chartres (c. 1059-1127)¹⁵⁴ condena essa conduta em seu relato.¹⁵⁵

Assim, o período medieval é marcado pelo luxo do vestuário dos poderosos, que tinham o privilégio de possuir uma quantidade e uma qualidade de tecidos de grande valor econômico, como os panos pesados, grandes e finos, sedas bordadas de ouro, além dos ornamentos, representados pelas novas cores, como o escarlate, oriundos de vegetais ou animais, como a garancina e a cochonilha, respectivamente.¹⁵⁶

Na Idade Média, o setor produtivo europeu se destacava em duas áreas: a da construção e a dos têxteis. A última era, no entanto, a mais importante. Principalmente a que se ocupava da produção de lã. Embora fosse frequente a presença de oficinas de tecelagem em praticamente todas as grandes cidades,

O cobertor era de zibelina, revestido de púrpura alexandrina. LAIS DE MARIA DE FRANÇA. Tradução e introdução de Antônio L. Furtado. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 44.

¹⁵¹ “O conde Ganelão sente o sangue subir-lhe às faces e a angústia entrar-lhe no coração. Arranca da gola as grandes peles de marta, ficando na sua veste de rica seda. Tem os olhos cinzentos, o rosto altivo, o seu corpo é nobre, o peito largo. É tão belo, que todos os pares o contemplam.” (grifos meus). A CANÇÃO DE ROLANDO: gesta do século XII. Porto: Livraria Civilização Editora, p. 20. [1959?].

¹⁵² BOUCHER, *op. cit.*, p. 140.

¹⁵³ BOUCHER, *op. cit.*, p. 138.

¹⁵⁴ French chaplain and chronicler of the First Crusade. Internet, <https://www.britannica.com/biography/Fulcher-of-Chartres> (acesso em 20 de nov. 2017)

¹⁵⁵ BOUCHER, *op. cit.*, p. 138.

¹⁵⁶ LE GOFF, Jacques. A Civilização do Ocidente medieval. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 359.

à época, as principais indústrias têxteis estavam localizadas em Flandres, na Itália e na Inglaterra.¹⁵⁷

Imagem 17



In: FOURQUIN, Guy. **História econômica do ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1986.

A exemplo do que ocorreu no século XIX na Inglaterra com a metalurgia e o fabrico de algodão, coube aos tecidos um lugar de destaque. A produção de têxteis de Flandres, Picardia, Bourges, Languedoc, Lombardia, além da de outras localidades, destinava-se tanto ao consumo interno como ao externo.¹⁵⁸

O surgimento da indústria têxtil favoreceu, em especial, a região flamenega. Na realidade, houve um progressivo aperfeiçoamento da tecelagem primitiva, realizada desde a ocupação romana, em que os invasores lhes ensinaram as técnicas de tecelagem da região mediterrânea. Mesmo com a invasão dos francos no século V, a tradição de fabricação têxtil foi mantida. Até as invasões normandas no século IX, as fazendas tecidas em Flandres eram transportadas pelos rios dos Países Baixos. Esse fluxo só foi interrompido pelas invasões escandinavas.¹⁵⁹

¹⁵⁷ FRANCO JR., Hilário. **A Idade Média: nascimento do ocidente**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001, p. 53.

¹⁵⁸ BLOCH, Marc. **A sociedade feudal**. Rio de Janeiro: Edições 70, p. 94.

¹⁵⁹ Cf. PIRENNE, *op. cit.*, p. 40-41.

Contudo, existiam fábricas de tecidos em diversas localidades além de Flandres: Amiens, Beauvais, Cambrai, Liège, Montreuil, Provins, Tournai, Châlon. Porém, Flandres e Brabante ocupavam uma posição privilegiada, uma vez que a proximidade com a Inglaterra lhes permitia obter a matéria-prima com maior facilidade. Por isso, a tecelagem desses locais superava todas as outras no acabamento, flexibilidade, suavidade, cor dos tecidos e, sobretudo, no luxo. Aliás, até o fim da Idade Média, nenhuma outra região europeia manteve o domínio da produção têxtil como aquela da bacia do rio Escalda.¹⁶⁰

As indústrias têxteis, inicialmente estabelecidas no campo, migraram para as cidades, em virtude da facilidade de compra e venda de produtos necessários à fabricação dos tecidos, tais como a lã importada pelos mercadores, os tintureiros, o sabão, os corantes, dentre outros.¹⁶¹

A referência à “indústria têxtil” diz respeito à manufatura dos tecidos, visto que, no século XII, não existiam “fábricas” no sentido moderno do termo, como à época da revolução industrial no século XVIII. As fábricas propriamente ditas só aparecerão no fim da Idade Média. Mesmo assim, destinavam-se apenas à fiação da seda e geralmente estavam situadas em alguma abadia ou hospital. Tanto nos Países Baixos como nas grandes cidades italianas, o que havia era o trabalho das mulheres que triavam e/ou fiavam a lã na oficina de um conhecido tecelão local. Essa atividade era realizada nas casas, em um local aberto para a rua.¹⁶²

Embora não existissem fábricas em sentido estrito, uma longa operação era realizada da chegada da matéria bruta até a comercialização do tecido pronto. Manuseio, operações mecânicas e químicas eram exigidas nesse processo.¹⁶³

Em virtude da grande produção têxtil, o período medieval não desconsiderou a divisão do trabalho entre homens e mulheres¹⁶⁴. Havia, também, diversos ofícios distintos que, dependendo da fase da produção, exigiam as habilidades especializadas das “fiandeiras”, “tecelões”, “pisoeiros”, “tintureiros”, etc. Após o fio estar pronto para a tecelagem o restante do trabalho ficava ao encargo do

¹⁶⁰ Cf. PIRENNE, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶¹ Cf. PIRENNE, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶² Cf. FOURQUIN, *op. cit.*, p. 256.

¹⁶³ Cf. FOURQUIN, *op. cit.*, p. 256.

¹⁶⁴ Cf. PIRENNE, *op. cit.*, p. 49 e FOURQUIN, *op. cit.*, p. 256.

tecelão, do pisoeiro e do tintureiro para a conclusão da peça. Todas essas operações encadeadas não correspondiam ao processamento em série e à aceleração de operações como nas fábricas atuais e não eram realizadas em um mesmo local.¹⁶⁵

Os primeiros procedimentos da tecelagem¹⁶⁶ consistiam em: triagem da lã, pisoagem, penteadura ou cardação, fiação e dobagem.¹⁶⁷ Em seguida, a tecelagem propriamente dita. Era um processo posterior à urdidura, que era um conjunto de fios dispostos paralelamente e bastante apertados e que já possuíam o comprimento final que teria a peça pronta. A tecelagem era efetuada por meio do tear, isto é, um cavalete de madeira com um eixo formando um cilindro em que a peça era tecida e enrolada. No acabamento final, a peça tinha uma ourela, com fios mais finos, que trazia a marca da fábrica, além de indicar a qualidade da lã e a natureza da tecelagem.¹⁶⁸

Após as operações nas oficinas do tecelão, a peça era lavada pelos pisoeiros e tintureiros responsáveis pelos acabamentos. Depois disso, seguia para a finalização. Para os últimos procedimentos, com a peça já tingida, eram realizadas várias operações para melhorar sua aparência. Eram necessárias para esses aprestos as habilidades de operários bastante especializados, em virtude das técnicas muito delicadas exigidas nesta etapa de finalização. A peça era novamente molhada, estendida e seca em postes fixos. Finalmente o tecido seco era finalizado já com suas dimensões definitivas.¹⁶⁹

As padronagens dos tecidos não alcançaram seu melhor e mais completo desenvolvimento até a segunda metade do século XIII e início do século XIV. De uma maneira geral, os tecidos do início do século XIII contavam com padronagens mais rígidas: apesar dos detalhes serem simples, eram heterogêneos, quase sempre de origem bizantina, árabe e/ou chinesa. Posteriormente, surgiu um estilo mais “ingênuo”, mas com maior variedade em termos de *design*¹⁷⁰. Dentre os estilos mais simples, havia um grupo, muito singular, de tecidos do século XIII com padrões geométricos e heráldicos e sem imagens

¹⁶⁵ Cf. FOURQUIN, *op. cit.*, p. 256.

¹⁶⁶ Para maiores informações sobre as etapas da tecelagem, ver Apêndice.

¹⁶⁷ Cf. FOURQUIN, *op. cit.*, p. 256.

¹⁶⁸ Cf. FOURQUIN, *op. cit.*, p. 259-260.

¹⁶⁹ Cf. FOURQUIN, *op. cit.*, p. 262

¹⁷⁰ HOUSTON, Mary G. **Medieval costume in England and France: the 13th, 14th and 15th centuries**. London: A&C Black, 1996, p. 62.

orientais, que podem ser encontrados atualmente no Museu Victória e Albert em Londres.¹⁷¹

Imagem 18



Fragmento de tecido (século XIII-IV). Peça tecida em linho com bordados em seda policromada. Victoria and Albert Museum. A Espanha foi o primeiro lugar na Europa a produzir seda. Contudo, a origem deste fragmento pode ser tanto a Espanha como a Alemanha, já que o bordado utilizado surgiu em ambas as localidades. Os motivos presentes no tecido são heráldicos: águias e leões a galope se intercalam. Os últimos eram o símbolo da província de Leão, norte da Espanha. Os árabes introduziram a sericultura (produção de bicho-da-seda) e a tecelagem em seda na Espanha. A sericultura teve lugar na Andaluzia por volta do século IX, de modo que no século X a produção de bicho-da-seda já era significativa. A tecelagem em seda era realizada principalmente em Almeria, Cordoba, Granada, Malaga, Lorca e Murcia. A seda era um artigo de luxo, utilizado, sobretudo, pela realeza das províncias cristãs do norte. Algumas peças em seda dessa época sobreviveram graças a um hábito comum às ordens sociais mais elevadas: vestir-se elegantemente no momento do sepultamento (Monastério Las Huelgas, Burgos).

Um tipo de padrão utilizado nos bordados do século XIII era com caracteres em espirais, semelhante àqueles que são encontrados nas plantas que desabrocham na primavera. Em períodos anteriores ao século XIII, as ves-

¹⁷¹ HOUSTON, *op. cit.*, p. 63.

tes em geral tinham menos adornos ainda do que as do século XIII.¹⁷² Os séculos XII e XIII assistiram à ascensão de uma nobreza de corte, instaurada para auxiliar o soberano, seja em funções administrativas ou militares, e de uma burguesia poderosa que emergiu da retomada das relações comerciais. Item de consumo de ambos os grupos, o vestuário passou a ser símbolo de riqueza e luxo.¹⁷³

O vestuário era um meio eficaz de se demonstrar elegância. Com o surgimento da burguesia, a elegância que antes era privilégio de poucos, passou a ficar um pouco mais acessível a outras classes. Incomodada com essa situação, a nobreza reivindicou, e foram criadas as *ordenações suntuárias* que visavam a manter a distinção social dada pelo nascimento: cores, cortes e ornamentos foram proibidos à burguesia; na Alemanha, apenas damas nobres podiam trajar a zibelina e o arminho. A ordenação real de 1294 estipulava que os burgueses não poderiam usar: veiro¹⁷⁴, gris¹⁷⁵, arminho, ouro, pedras preciosas ou coroa de ouro ou prata.¹⁷⁶

¹⁷² HOUSTON, *op. cit.*, p. 68-69.

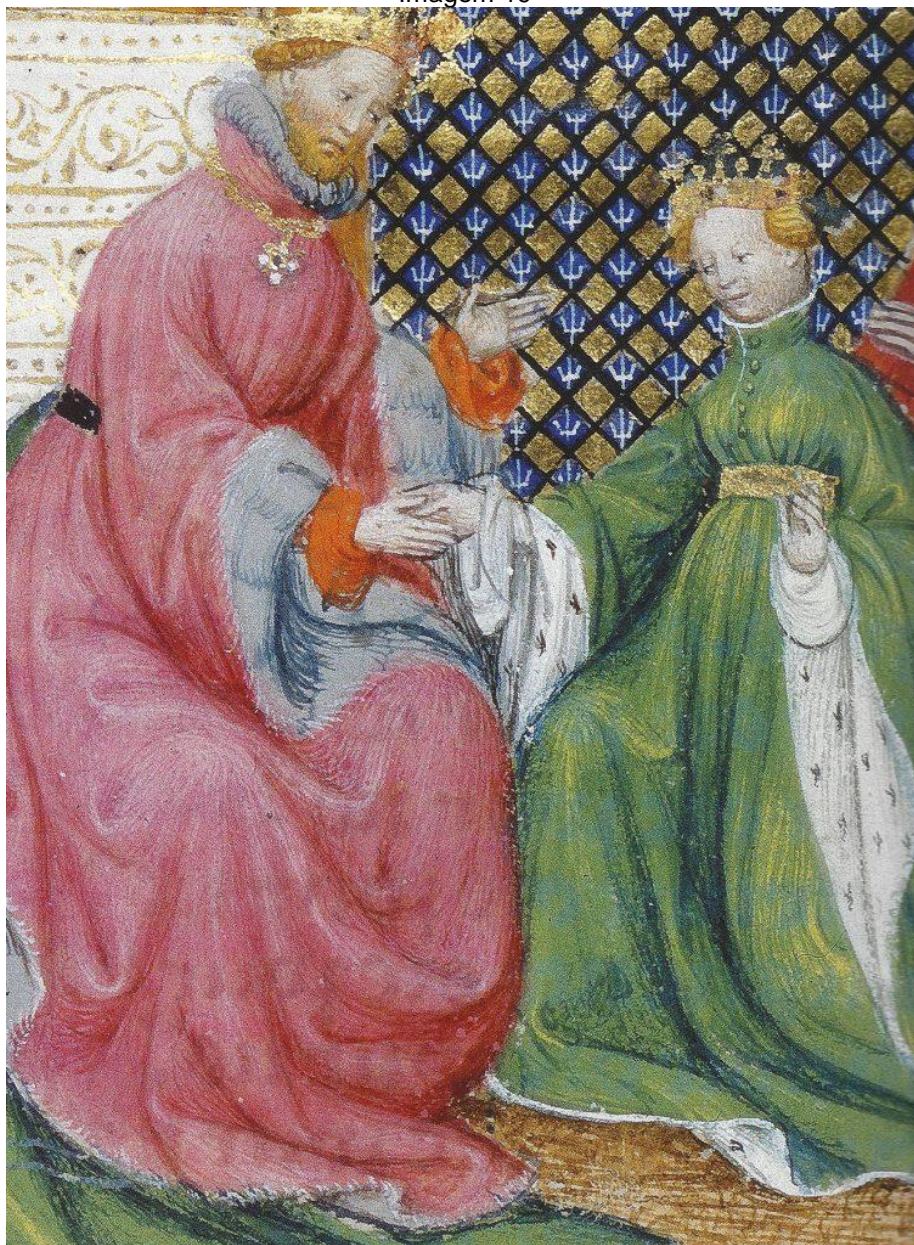
¹⁷³ Ver BOUCHER, *op. cit.*, p. 142 e FOURQUIN, *op. cit.*, p. 262.

¹⁷⁴ Elemento heráldico, por vezes usado em decoração de tecidos e papel; termo antigo para designar certas penas ou plumas usadas nos barretes dos cónegos e dos doutores. No plural pode significar guarnições delicadas e preciosas, sobretudo de peles como o arminho e a zibelina. Costa, Manuela Pinto da. Glossário de termos têxteis e afins. **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Patrimônio**. Porto, v. 3, p. 159.

¹⁷⁵ Pelica parda, própria para agasalho, proveniente de uma variedade de esquilo do norte da Europa. Costa, Manuela Pinto da. Glossário de termos têxteis e afins. **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Patrimônio**. Porto, v. 3, p. 148.

¹⁷⁶ BOUCHER, *op. cit.*, p. 142

Imagem 19



Salomão recebe a rainha de Sabá (c. 1400). BNF, Manuscrito francês 159, folio 289v. Tanto o detalhe em gris nas vestes do rei, como os adornos em arminho no traje da rainha são sinais de riqueza e indicam a ordem social a que as personagens pertencem.

Imagem 20



O assassinato de Agamenon. Episódio presente no manuscrito iluminado *De claris mulieribus* (c. 1440) de Giovanni Boccaccio (c. 1313-1375). Na cena, a rainha Clitemnestra tem nos braços o marido, que está prestes a ser morto por duas outras figuras: um clérigo (à direita) e um criado (à esquerda). As personagens centrais encontram-se ricamente vestidas: ela traja uma cota azul forrada com arminho e ornada em ouro na região do colo; ele se despe de um longo traje forrado com veiro.

3.6 O Traje Civil: séculos XI-XIII

Como já mencionamos, a cada ordem social correspondia um tipo específico de vestimenta. Por essa razão, havia os trajes civil, religioso, universitário, militar e camponês. Uma vez que, no capítulo 3, o foco de nossa análise recairá no vestuário dos cavaleiros ministeriais, que utilizavam, assim como a nobreza, o traje civil, optamos por descrevê-lo de maneira mais pormenorizada.

Como os trovadores representados nas iluminuras são de origem germânica, priorizaremos o detalhamento das vestes típicas desta região.

A roupa trajada na Idade Média era, na verdade, uma mescla dos estilos do final da Antiguidade e aqueles dos diversos povos que se estabeleceram em território europeu após a dissolução do Império Romano. Entre os séculos VII e XI, as vestes na Europa ocidental apresentavam poucas diferenças entre si. Sobreveio então um período de diversificação das formas vestimentares: cada povo passou a utilizar aquilo que melhor lhe convinha. Esta fase se estendeu até o momento em que as Cruzadas proporcionaram um contato maior entre boa parte dos povos europeus. Uma das consequências dessa aproximação foi a uniformidade do vestuário. Uniformidade não significa pouca variação. Muito pelo contrário: a influência do Oriente trouxe ao conhecimento dos europeus uma infinidade de novos têxteis, estampas e ornamentos. Estabeleceu-se, no entanto, uma forma relativamente padronizada de se vestir.¹⁷⁷

No início, os trajes se aproximavam bastante daqueles usados pelo clero. Por ainda trazerem elementos deste período, as atuais vestes eclesiásticas também nos auxiliam na tarefa de reconstituir o vestuário dos medievais. Infelizmente, poucas peças daquela época resistiram ao tempo. Daí a importância dos manuscritos: neles se concentram boa parte das referências que se têm sobre o assunto.

Os trajes utilizados nos territórios que hoje correspondem à França e à Alemanha se assemelhavam em muitos aspectos. As mudanças, no entanto, ocorreram com mais rapidez na porção oeste do reino franco. Na verdade, seus trajes passaram a ser a grande referência para a nobreza de vários outros povos da Europa Central.

Por volta do século XI, os homens usavam uma túnica larga com mangas que cobriam os braços até a altura dos pulsos. De comprimento variável, era feita de lã ou seda e usada com um cinto. Prática muito comum era usar sob essa túnica um vestido de linho. Por cima desta túnica, usava-se um manto de forma alongada que caía sobre o ombro esquerdo e era preso por um broche na altura do ombro direito. Usavam-se também peças de comprimento va-

¹⁷⁷ KÖHLER, Carl. **A history of costume**. New York: G. Howard Watt, 1930. p. 131.

riável para as pernas. Por cima destas, eram usadas peças para os pés que alcançavam a panturrilha.¹⁷⁸

A túnica, também conhecida por *cota* ou *robe*, era produzida a partir de duas peças similares, na frente e nas costas, costuradas nas laterais e nos ombros. As mangas diminuía gradualmente do ombro para o pulso. A abertura para o pescoço era razoavelmente grande, às vezes arredondada, às vezes quadrada, e apresentava uma fenda na frente. A cor do tecido geralmente era brilhante. Tiras trançadas ou feitas de outros materiais eram costuradas na peça na altura dos pés, do pescoço e/ou dos pulsos como forma de ornamentação.

A forma do vestido de linho (usado por baixo da túnica), ou *chemise*, acompanhava a da túnica. Enquanto, porém, a última peça alcançava os pés, a segunda chegava apenas aos tornozelos.¹⁷⁹

O corte do manto era retangular. O comprimento dos lados mais curtos era igual à distância do pescoço até a metade da parte inferior da perna e aproximadamente um terço a menos do comprimento dos lados mais longos, o que correspondia à largura do manto.¹⁸⁰

Para proteger as pernas eram usadas longas meias, compostas de duas partes, costuradas na frente e atrás. Esse “meião”, ou *chausses*, preso por um cinto (usado por debaixo da túnica), abrigava a porção inferior do vestido de linho. Tiras costuradas na parte exterior das meias as fixavam ao cinto.

Para os pés, havia duas opções: ou botinas, que não passavam dos tornozelos, ou botas, que iam até a panturrilha sem as cobrir completamente.¹⁸¹

¹⁷⁸ KÖHLER, *op. cit.*, p. 135.

¹⁷⁹ KÖHLER, *op. cit.*, p. 135-136.

¹⁸⁰ KÖHLER, *op. cit.*, p. 136.

¹⁸¹ KÖHLER, *op. cit.*, p. 136.

Imagem 21



Vida de Santa Radegunda (final do século XI). Biblioteca de Poitiers, Ms. 250, folio 25v e 38v. In: BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

No século XI, a vestimenta feminina pouco se alterou em relação ao que havia prevalecido antes. A alteração mais relevante – que ocorreu no âmbito da nobreza - incidiu sobre a porção superior da túnica: as mangas ficaram mais longas e volumosas; em sua porção inferior, eram mais largas e, na superior, mais estreitas. Na verdade, havia dois tipos: ou a manga alargava gradualmente a partir do antebraço, ou na altura dos pulsos.¹⁸²

¹⁸² KÖHLER, *op.cit.*, 137-139.

As mulheres usavam uma longa túnica, cujo comprimento ia do pescoço aos pés. As mangas eram longas e bem ajustadas ao corpo. A exemplo do que ocorria com as peças masculinas, eram adornadas com tiras trançadas ou de tecido colorido, costuradas na região do pescoço, dos pulsos e dos pés. Sob essa peça trajava-se um longo vestido de linho ou cânhamo, semelhante à túnica em forma e comprimento. A abertura para o pescoço era um pouco mais baixa – ou seja, apresentava uma espécie de decote - e as mangas eram curtas. Sobre a túnica usava-se um manto, preso por um broche na altura dos seios, ou uma peça que acompanhava a forma da túnica, porém mais curta e com mangas mais curtas. O cinto não era usado, a menos que se estivesse usando apenas uma peça de roupa.¹⁸³

A diferença mais marcante entre a *cota* feminina e a masculina era o comprimento, já que o primeiro era ligeiramente mais longo. Afora pequenas variações – como o decote presente nos vestidos femininos – os itens de vestuário eram basicamente os mesmos tanto para homens como para mulheres.¹⁸⁴

Por volta da metade do século XI, as roupas femininas passaram a ser confeccionadas quase que sob medida, de maneira a seguir as linhas do corpo na altura dos ombros até os quadris. Apesar de a túnica ter tornado-se tão longa a ponto de arrastar no chão, o corte da base de sua peça foi mantido sem ornamentos.¹⁸⁵

No século XII, as túnicas femininas permaneceram inalteradas, enquanto as sobrevestes tornaram-se mais longas a ponto de arrastarem no chão. O uso do cinto era opcional¹⁸⁶. As mangas estavam ainda mais longas e mais largas na altura dos pulsos. A porção superior das peças estava ainda mais justa que antes. Túnicas e sobrevestes eram, via de regra, da mesma cor; apenas ocasionalmente eram da mesma cor. Cortar o excesso de tecido das sobrevestes era raro, salvo na região dos pulsos; o mesmo acontecia com a bainha da túnica e da sobreveste. As mangas das túnicas continuavam a apresentar adornos como costuras trançadas e coloridas na região dos pulsos. Para as servas, que costumavam usar apenas a túnica (sem a presença da sobreveste), a bainha

¹⁸³ KÖHLER, *op. cit.*, p. 136.

¹⁸⁴ KÖHLER, *op. cit.*, p. 136..

¹⁸⁵ KÖHLER, *op. cit.*, p. 139.

¹⁸⁶ KÖHLER, *op. cit.*, p. 139.

era ocasionalmente cortada e uma larga tira de trança era costurada não apenas nas bordas, mas também na porção superior da peça (do cinto até a base).¹⁸⁷

As sobrevestes sofreram modificações significativas. Como as roupas tornaram-se excessivamente justas na cintura, o grande volume de tecido na base só podia ser conservado por meio da inserção de uma peça extra de tecido (“gusset”) nas laterais. O objetivo era unir as duas faces (frente e costas) da veste. A parte superior da peça, mais justa, podia ser atada atrás ou nas laterais, logo abaixo das axilas até os quadris. Era muito comum a exposição da túnica nas laterais. As mangas continuaram muito largas ao longo do século XI.¹⁸⁸

As sobrevestes passaram a ser usadas sem o cinto, a menos que se estivesse trajando apenas uma peça de roupa. Para os servos, os materiais utilizados na fabricação das túnicas eram a lã ou o linho; já para a nobreza, utilizava-se a seda. Este tecido era o mais apropriado para o uso em recintos fechados, quando se trajava apenas uma veste. Neste caso, o traje era complementado com um lenço na altura do pescoço, necessário na maior parte das vezes, dado que os decotes se tornaram mais profundos.¹⁸⁹

Embora o corte dessas peças não tenha sofrido muitas alterações por muito tempo, da metade do século XIII em diante, foram observadas mudanças na vestimenta masculina: o manto passou a contar com um capuz, que poderia ser puxado para frente quando o tempo estivesse ruim. O capuz, mais ou menos “pontudo”, era produzido a partir do corte em uma peça e depois costurado ao manto em dois pontos.

Um corte oblíquo na parte da frente não apenas deixava à mostra o rosto, mas também servia para deixar uma abertura para a cabeça, quando aquele fosse puxado para trás. A abertura para o pescoço passou a ser consideravelmente menor. Uma fenda na altura do peito foi acrescentada de maneira a permitir seu fechamento por meio de botões ou ganchos.¹⁹⁰ Aproximadamente na mesma época entraram em voga as sobrevestes, similares às túnicas, mas mais volumosas e curtas. Na verdade, a alteração mais significativa ocorreu no

¹⁸⁷ KÖHLER, *op. cit.*, p. 139-140.

¹⁸⁸ KÖHLER, *op. cit.*, p. 140-141.

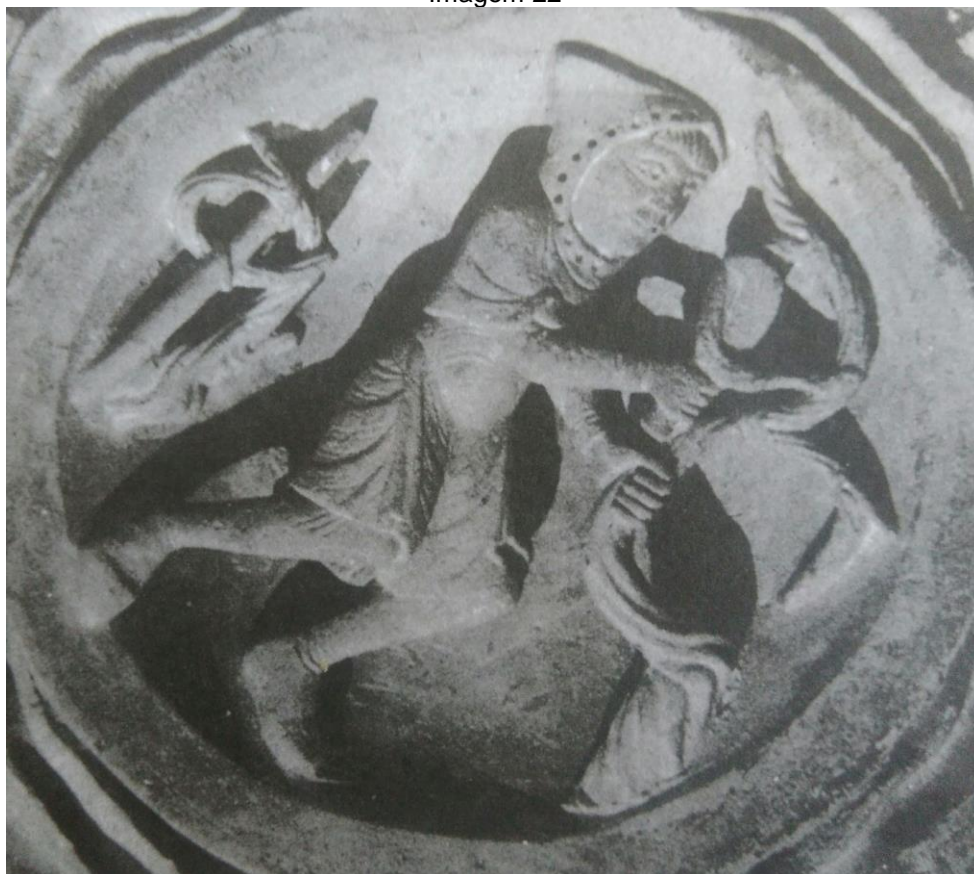
¹⁸⁹ KÖHLER, *op. cit.*, p. 141.

¹⁹⁰ KÖHLER, *op. cit.*, p. 137.

corte das mangas, que passaram a ser mais largas. Foi acrescentado também às sobrevestes um capuz. Apesar de não terem sofrido grandes modificações, os meiões tornaram-se mais longos.¹⁹¹

O vestuário masculino não se alterou de maneira significativa entre os séculos XI e XIII.

Imagem 22



Vézelay. Esculturas do tímpano da basílica (século XII). Veste tipicamente popular: curta até os joelhos e provavelmente em cor escura. Dada a natureza do trabalho dos camponeses (era comum se sujarem durante suas atividades), seus trajes prescindiam de cores. In: BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

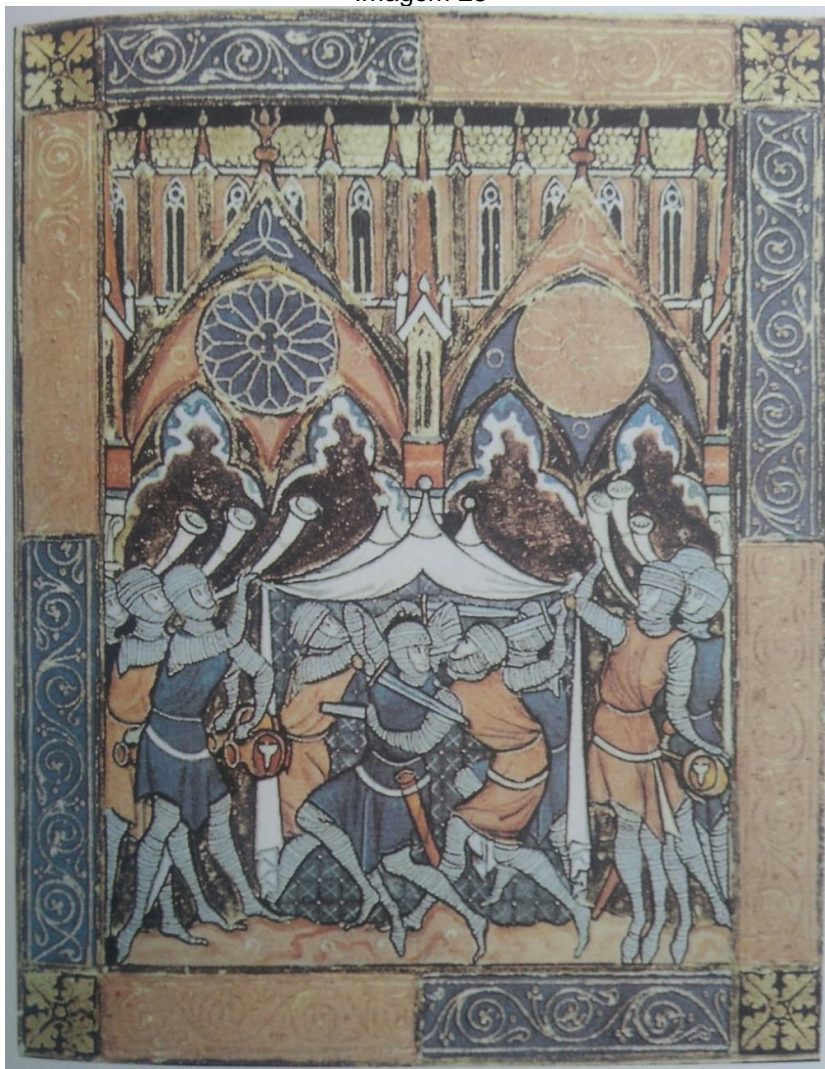
No século XIII, tanto homens como mulheres usavam uma túnica e, por cima, uma sobreveste, ambas longas (iam do pescoço ao pé e geralmente eram ornados na altura do pescoço e dos pulsos).¹⁹² No caso dos cavaleiros, ainda era usada a cota de malha, um trançado de metal que ia do pescoço aos pés com mangas longas, e um *surcot*, uma sobreveste sem mangas de largura uniforme, cujo comprimento alcançava os joelhos. Outra peça bastante comum

¹⁹¹ KÖHLER, *op. cit.*, p. 137.

¹⁹² KÖHLER, *op. cit.*, p. 141-145.

para os homens era o manto com capuz, bem largos (lembrando a veste eclesiástica), geralmente usados com uma coifa ou touca.¹⁹³

Imagem 23



Salterio de São Luís: Abraão vencedor dos reis (c. 1260-1270). Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 10525, *folio 5v*. Acima e ao fundo, a catedral gótica; abaixo e à frente, os cavaleiros em batalha. Eles trajam lorigas e surcots, em vermelho e azul. In: BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Ainda neste período, modificações consideráveis no vestuário feminino foram observadas. As peças não apenas ganharam decotes ainda mais profundos, mas também sua forma foi modificada.¹⁹⁴ A mudança mais expressiva afetou as sobrevestes, que entraram em desuso e deram lugar a uma simples cobertura, ainda longa, usada sobre a túnica. Essa *revolução* começa com o

¹⁹³ HOUSTON, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁴ KÖHLER, *op. cit.*, p. 141.

desaparecimento das mangas, o que ocasionou diversas outras transformações que afetariam todo o corte da peça. Essa nova sobreveste sem mangas – o *surcot* – foi usada por um longo período. O corte das túnicas sofreu algumas modificações, mas, de maneira geral, foi mantido: eram muito longas, não tão justas quanto antes da altura dos ombros até os quadris e alargavam dos quadris até os pés; as mangas eram longas, mas não tão justas. Os adornos ao redor do pescoço e nos pulsos continuaram em voga. O cinto podia ou não ser usado. Tanto a túnica quanto o *surcot* deveriam apresentar a mesma cor. Apenas as servas usavam essas peças em cores e materiais diferentes. Aliás, a escolha da cor não era arbitrária: deveriam ser as mesmas presentes no braço da família. No final do século XIII, era comum bordá-lo nas vestes.¹⁹⁵

O corte do manto utilizado sobre o *surcot* não foi afetado, mas pequenas mudanças foram observadas: o formato continuou a ser semicircular; mas agora não apenas broches, mas também cordas (simples ou duplas) o mantinham firme; seu uso não sofreu alteração alguma.¹⁹⁶

No século XIII, ainda havia mulheres usando os cabelos soltos segundo a antiga moda teutônica.¹⁹⁷ Ocasionalmente, partiam os cabelos em duas partes que eram presas juntas por um laço. O lenço, que lembrava uma espécie de véu, muito usado na época carolíngia, deixou de ser usado e foi substituído por uma guirlanda de flores ou uma tira de metal nobre ornada com pedras preciosas. Essa peça logo foi substituída por outros acessórios tais como uma pequena coroa. Era usual que meninas usassem os cabelos soltos e orná-los com flores. Já para as matronas, uma cobertura bem justa para a cabeça que seguia seus contornos e era presa na altura do queixo era o mais habitual.¹⁹⁸

Uma das mudanças mais marcantes que atingem o vestuário no final do século XIII refere-se às coberturas para a cabeça. Tanto para homens como para mulheres. Coifas, barretes e toucas tornaram-se um pouco mais sofisticadas. Talvez esse fato seja mais perceptível no caso das mulheres que passam

¹⁹⁵ KÖHLER, *op. cit.*, p. 142-145.

¹⁹⁶ KÖHLER, *op. cit.*, p. 145.

¹⁹⁷ Apesar de muito criticada pelos clérigos no século XI, a moda dos cabelos longos para os homens se manteve ainda por um bom tempo, como observamos nos manuscritos. STOCKFLETH, Bettina. **Kleidung und mode im Mittelalter**. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag, 2009, p. 34.

¹⁹⁸ KÖHLER, *op. cit.*, p. 145.

a usar uma espécie de rede para prender o cabelo no alto da cabeça. A cor mais usual para a cobertura de cabeça era o branco¹⁹⁹.

Manuscritos e efígies constituem algumas das principais fontes para o estudo das armaduras usadas no século XIII. Neste período, desapareceram as armaduras acolchoadas, de tecido ou couro, tão frequentes ao longo dos séculos XI e XII, e houve uma pequena modificação no uso das cotas de malha. No final do século XIII, ela continuou a ser usada, mas era agora complementada pelas *chausses*, meiões de malha metalizada, e pelas coifas de metal. Pequenas peças de metal passaram a cobrir os pontos mais vulneráveis do corpo, um prenúncio da armadura de placas, que seria usada nos dois séculos seguintes.

As esporas também sofreram alguma modificação: antes eram compostas por apenas uma agulha grossa, presa ao calcanhar; mais tarde, essa agulha foi substituída por uma roseta giratória de metal. A forma dos elmos também mudou: a forma cônica com proteção para o nariz deu lugar à forma em barril. Era comum o uso de um cinto, no qual a espada era fixada. Por volta de 1290, um dos métodos mais usados para prender a bainha da espada ao cinto era atar as duas peças por meio de tiras de couro.²⁰⁰

¹⁹⁹ HOUSTON, *op. cit.*, p. 16.

²⁰⁰ HOUSTON, *op. cit.*, p. 56, 57 e 60.

Imagem 24



Da esquerda para a direita: o homem veste cota longa de mangas longas com capuz, botinas e uma coifa amarrada abaixo do queixo; em seguida, a mulher veste uma cota longa de mangas compridas, por cima um surcot (sobreveste sem mangas) de igual comprimento e um elaborado toucado de renda; a mulher, ao centro, veste uma longa cota, um manto (por cima) e um toucado de renda menos sofisticado; em seguida, a mulher veste uma única peça (muito usual para pessoas consideradas inferiores socialmente) – cota longa – e sobre os cabelos um lenço com nó na lateral, que cobre a cabeça por inteiro; o homem veste uma longa cota de mangas compridas com capuz, botinas e um barrete (peça usada por doutores e arquitetos): In: HOUSTON, Mary G. **Medieval costume in England and France: the 13th, 14th and 15th century**. New York: Dover Publications, 1996, p. 19.

4 O CODEX MANESSE: ANÁLISE E VESTUÁRIO

Imagem 25



Rudolf von Rotenburg (mencionado em documentos de 1257). Iluminura em pergaminho. 35 x 25 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. pal. germ. 848, folio 054r.

O trovador pertenceu a uma família de ministeriais que se estabeleceu ao norte de Lucerna, Suíça. Eram vassalos dos governantes de Rotenburg.²⁰¹

Imagem 26



Rotenburg an der Fulda. Internet,

<http://www.stadtplan.net/branchenbuch/results.php?stadtplan=/deutschland/hessen/hersfeld-rotenburg/rotenburg-an-der-fulda> (acesso em: 15/12/2017)

A iluminura recebeu uma moldura composta por três cores: a faixa externa em azul, a mediana em dourado e a interna em vermelho. As mesmas cores utilizadas para retratar a figura feminina.

O espaço, dividido em uma seção maior (superior) e outra menor (centro e inferior), corresponde à área externa de um castelo de paredes esverdeadas e ameias avermelhadas. O formato ogival de suas janelas aponta para o estilo gótico²⁰².

Há duas figuras: um homem e uma mulher. A jovem tem longos cabelos, que estão ornados por uma tiara florida em vermelho e dourado. Mantém-no soltos por ser uma donzela (jovem solteira). Ela traça uma cota azul de mangas

²⁰¹ WALTHER, Ingo; SIEBERT, Gisela. **Codex Manesse**: Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1988, p. 46.

²⁰² Cf. PESEZ, Jean-Marie. Castelo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval I**. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 166-167 e JANSON, H. W.; JANSON, A. F. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 131-140.

compridas e justas na região dos pulsos. Suas vestes eram provavelmente muito longas e alcançavam os pés, como se usava século XIII. O rapaz traz uma longa cota vermelha, ornada na região do pescoço e dos pulsos em dourado e presa na altura da cintura por um cinto branco, um manto verde de peles (a textura do forro nos indica que o material utilizado para a feitura do manto era provavelmente a pele de um animal) e botinas escuras. Ao seu lado, está seu cavalo, no qual estão fixados seu escudo e seu estandarte, atributos que indicam ser ele um cavaleiro. Neles reconhecemos o brasão da família a quem Rudolf serve.

A exemplo do conde de Toggenburg (*folio* 022v), o trovador, ao centro, recebe das mãos de sua dama uma coroa. Este gesto – com as mãos levantadas e com o olhar na direção de sua senhora – aponta para o conceito do *serviço amoroso*, prestado pelo cavaleiro a sua amada, razão da *recompensa*.

A disposição das figuras e objetos nas imagens medievais revela um significado específico: quanto mais importante hierarquicamente for a personagem, mais elevada será sua posição na miniatura. Por esse motivo, a dama encontra-se acima do cavaleiro e as cores usadas para representá-la reaparecem na moldura. Além disso, aquele que *serve*, independentemente de seu status social, é sempre inferior.

Sobre as ameias de seu castelo, representadas na porção superior da imagem, a dama curva-se na direção do cavaleiro. Ela tem nas mãos uma coroa de flores, semelhante a sua tiara. A senhora e a coroa simbolizam aqui não apenas a *Minne*, mas também a *relação de cortesia* entre senhora e trovador. O cavalo selado, a espada e o estandarte não devem ser interpretados somente como atributos que apontam para a condição social do cavaleiro, mas indicam também os temas do *Acaso* (*aventure*), da *Despedida* (*Abschied*) e da *Separação* (*Trennung*). É significativo que o cavaleiro não tome a coroa (ou o elmo, em outros tipos de composição), como é usual nas *cenar de mensageiros* (*Botenszenen*), mas que o significado de tal gesto esteja em primeiro plano. Por isso, poderíamos associar o motivo da coroa ao da situação da *Despedida*, muito recorrente nas *Tagelieder*²⁰³.

²⁰³ Canção que faz parte da lírica composta em médio alto alemão. Tem como assunto principal a despedida matinal entre dois amantes. Internet, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tagelied> (acesso em: 04/01/2018). “Canções nas quais

O motivo da *entrega da coroa (Kranzübergabe)* foi utilizado também em inúmeras *Minnekästchen* e esculturas de marfim²⁰⁴ francesas da época. Essa cena ilustra o conteúdo das canções de Rudolf, em que os discursos da separação e da dor da separação aparecem reiteradamente.²⁰⁵ O escudo e o estandarte exibem sobre um fundo dourado um castelo com duas torres em vermelho. Trata-se de um eloquente brasão que testemunha a presença da família Rotenburg em outras regiões.²⁰⁶

Imagem 27



Coffret (Minnekästchen) (c. 1325-50). Carvalho, entalhe, têmpera e peças em ferro forjado. 12.1 x 27.3 x 16.5cm. Metropolitan Museum. O interior da tampa deste coffret retrata a deusa alemã do amor. Ela carrega um arco e flecha e aponta para um jovem. À direita, ele entrega a ela seu coração. As inscrições foram interpretadas de duas formas: 1) “Graciosa senhora, eu me rendo” e 2) “Senhora, dá-me consolo, meu coração foi ferido”. Esta peça personifica a ideia do amor cortês, concepção desenvolvida no período feudal e que pensava o amor como uma batalha lúdica entre os amantes. O brasão, ao centro, teria pertencido à família Bers-tett, proveniente talvez da Alsácia, de Baden ou da Áustria. Internet, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471357> (acesso em: 15/12/2017)

dois amantes são avisados pelo ‘sereno’ da aproximação do dia e da necessidade de se separarem”. ATKINS, H. G. *op.cit.*, p. 113.

²⁰⁴ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 282.

²⁰⁵ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 46.

²⁰⁶ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 46.

No *Codex Manesse*, as cantigas são sempre introduzidas por uma iluminura, na qual está retratado o trovador. A ordem de aparição dos trovadores tinha como critério o status social: por isso, quem primeiro aparece é o imperador Henrique VI; os últimos são os burgueses.

As imagens selecionadas contemplaram apenas membros da ordem dos ministeriais²⁰⁷, indivíduos que serviam à nobreza e pertenciam à Cavalaria. No mundo germânico, tornavam-se cavaleiros pessoas nobres e não-nobres. A relação de proximidade entre a nobreza e a *Ministerialität* manifestava-se também no vestuário. As mesmas peças produzidas a partir dos mesmos materiais eram utilizadas por ambos os grupos.

O conde Kraft von Toggenburg (imagem 28) traja uma longa cota vermelha com ornamentos dourados na área do pescoço e dos pulsos e botinas escuras. Exceto pelo detalhe da escada, a cena em que aparece se assemelha bastante àquela na qual se encontra Rudolf von Rotenburg: ambos servem à uma dama, protegida por um castelo, prestes a entregar-lhes uma coroa de flores. Não apenas o motivo das duas composições é idêntico, mas também as vestes dos dois trovadores retratados. Rudolf era ministerial, Kraft era conde. Ao observarmos o traje das duas personagens, no entanto, não é possível identificar qual das duas é nobre. Rudolf traz, além da cota e das botinas, um manto de peles e uma espada. Serviriam essas peças como critério de desempate? Não, já que tanto nobres como ministeriais as utilizavam.

No universo da vestimenta dos nobres e dos ministeriais presentes no *Codex*, as variações têm a ver com as cores e suas combinações e com o número de peças. Tanto as cores quanto as peças aparecem em número limitado. Três cores e suas combinações predominam: azul, vermelho e verde (a frequência do pigmento amarelo é muito baixa e o branco ocorre somente na representação das coberturas para a cabeça). Havia uma predileção pela cor

²⁰⁷ Houve três formas de existência cavaleirosa que, com numerosos estágios intermediários, começaram a ser discerníveis nos séculos XI e XII. Tínhamos os cavaleiros menores, governando uma ou mais glebas de terras não muito grandes; em segundo lugar, havia os grandes e ricos cavaleiros, governantes de territórios, poucos em número em comparação com os primeiros; e finalmente os cavaleiros sem terra, ou pouquíssima terra, que se colocavam a serviço dos mais poderosos. E foi principal mas não exclusivamente deste último grupo que emergiu o *Minnesänger* cavaleiroso, nobre. ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: formação do estado e civilização. Rio de Janeiro, Zahar, 2011, p. 74.

simples, não matizada.²⁰⁸ Como já mencionado no capítulo anterior, as peças que compunham o traje civil, utilizado pelas ordens em questão, eram muito bem definidas: cota, *chemise*, sobrecota (*surcot*), manto, botina, cobertura para a cabeça, cinto.

Imagem 28



Conde Kraft von Toggenburg (c. 1286-1339). Iluminura em pergaminho. 35 x 25 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. pal. germ. 848, folio 022v.

²⁰⁸ "(...) foi precisamente a Idade Média que elaborou a técnica figurativa que mais explora a vivacidade da cor simples unida à vivacidade da luz que infiltra (...) Este gosto pela cor revela-se, ainda, na vida e nos costumes cotidianos, nas roupas, nos enfeites, nas armas." ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 91.

Imagem 29



Der von Kurenberg (não há registros). Iluminura em pergaminho. 35 x 25 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. pal. germ. 848, folio 063r.

Sobre a vida de Kürenberg, que escreveu seus poemas por volta de 1160 e é nomeadamente o mais antigo poeta de origem germânica conhecido, nada conhecemos. Talvez seu nome derive de uma de suas canções, na qual uma dama relata ter escutado um cavaleiro cantar de maneira belíssima “na sabedoria do Kürenberger”. Esse cavaleiro, no entanto, não deve ter sido, em hipótese alguma, o mesmo Kürenberg do *Codex Manesse*. Suas canções, compostas por apenas uma estrofe, são consideradas um verdadeiro tesouro remanescente da época inicial da lírica cavaleiresca germânica, já que nelas não se encontravam ainda características advindas dos modelos provençais de trova.²⁰⁹

Médio alto alemão (*Mittelhochdeutsch*)

1 Swenne ich stan aleine in minem hemedē,
und ich gedenke an dich, ritter edele,
so erblout sich min varwe als der rose an dorme tuot,
und gewinnet daz herze vil manigen trurigen muot.

2 Ez hat mir an dem herzen vil dicke we getan
das mich des geluste des ich niht mohte han
noch niemer mac gewinnen, daz ist schedelich
jone ich golt noch silber: ez ist den liuten gelich.

Português

1 Quando me encontro só, de camisola, e sonho contigo,
Ó nobre cavaleiro!, a cor de meu rosto desabrocha
como a rosa entre espinhos, e em meu coração se gravam
pensamentos de tristeza

2 Em minh'alma frequentemente eu sinto a inveja de
um bem que nunca pude alcançar nem alcançarei jamais,
por dano meu; não é ouro, muito menos prata:
que importa aos outros (saber)?²¹⁰

Ao contrário dos modelos provençais, quem deseja e sofre é a dama, não o cavaleiro. Nesta canção, ela não apenas descreve seu sentimento, mas

²⁰⁹ WALTHER; SIEBERT. *op. cit.*, p. 52.

²¹⁰ SPINA, *op. cit.*, p. 203.

também se queixa de nunca ter alcançado este bem, “mais valioso que o ouro ou a prata” – o amor. Claramente um amor não correspondido.²¹¹

Médio alto alemão (*Mittelhochdeutsch*)

1 Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr.
dô ich in gezamete, als ich in wolte hân,
und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
er huop sich ûf vil hôhe und vlouc in anderiu lant.

2 Sît sach ich den valken schône vliegen,
er vuorte an sînem vuoze sîdîne riemen,
und was im sîn gevidere alrôt guldîn.
got sende sî zesamene, die gelieb wellen gerne sîn!

1 Ich zog mir einen Falken auf, länger als ein Jahr.
Als ich ihn gezähmt hatte, wie ich ihn haben wollte,
und ihm sein Gefieder schön mit Gold umwunden hatte,
hob er sich hoch hinauf und flog in andere Länder.

2 Später sah ich den Falken herrlich fliegen.
An seinem Fuß führte er seidene Bänder,
und sein Gefieder war ganz rotgolden.
Gott führe die zusammen, die einander gerne lieben wollen!²¹²

Português

1 Eu criei um falcão por mais de um ano,
Quando o domei como queria,
e envolvi sua plumagem com ouro,
ele se ergueu e voou para outros países.

2. Mais tarde, vi o falcão voar majestosamente.
Em seus pés ele levava uma fita de seda,
vermelho-dourada estava sua plumagem.
Deus, reúna esses dois que tanto se amam!

Esta cantiga é uma das mais famosas de todo o *Minnesang*. A temática é a *separação entre os amantes*. Quem fala, se homem ou mulher, não se sa-

²¹¹ Esta canção pertence à primeira fase do *Minnesang* alemão, em que a amante não é ainda a mulher casada e em que se canta a dor da separação e da ausência. São cantigas de amigo nas quais a mulher sofre pelo amado. Os papéis só se invertem quando a influência da poesia provençal se faz presente. SPINA, *op. cit.*, p. 34-35.

²¹² Universitätsbibliothek Heidelberg. Internet, <http://www.ub.uni-heidelberg.de/ausstellungen/manesse2010/exponate/lieder/kuerenberg.html> (acesso em: 24/02/18).

be. Certo é que o cantor chora de saudade. Desta vez, a dedicação ao ser amado não foi recompensada.

Esta iluminura encontra-se emoldurada nas cores azul (externo), dourado (mediano) e vermelho (interno). A única referência à espacialidade fez-se por meio da visão do piso, ligeiramente amarelado (talvez a cena tenha ocorrido no meio externo).

Duas figuras, uma feminina e outra masculina, encontram-se ao centro. Além disso, observamos também a presença de um brasão e um elmo na porção superior. As duas personagens conversam alegremente. É o que nos mostram seus semblantes e os gestos de suas mãos.

A mulher é uma donzela, uma vez que mantém os longos cabelos à mostra (hábito reservado às mulheres solteiras). Seu elevado status social revela-se por meio de suas vestes. Tem sobre a cabeça uma coroa dourada e seu traje está ricamente representado: uma cota verde com ornamentos dourados na região do pescoço e dos pulsos, uma sobreveste vermelha e um manto escarlate forrado de peles. É uma princesa.

O homem está vestido como um nobre, mas é provavelmente um ministerial. Ele traz uma cota azul ornada na região do pescoço e dos pulsos em dourado e com uma longa cava que inicia um pouco acima da cintura, alcança a barra da túnica e revela o forro amarelado da peça, um manto vermelho escarlate²¹³ forrado de peles e amarrado por uma cordinha branca na altura dos ombros, botinas escuras e uma guirlanda em vermelho e dourado. As cores de seu brasão – azul, vermelho e dourado – repetem-se em suas vestes; Não era nobre, mas a sua importância como trovador seguramente está retratada na imagem. Não apenas por intermédio de suas vestes, de seu brasão e elmo, mas também pelas cores da moldura.

Na miniatura, a assimetria social que existe entre a dama e o poeta desaparece: encontram-se em igualdade de condições. O modelo de composição é o mesmo empregado nas imagens em que figuram Gottfried von Neifen (*folio* 032v), Burkart von Hohenfels (*folio* 110r) e Meinloh von Sevelingen (*folio* 120v).

²¹³ Na Idade Média, de acordo com a teoria dos humores, propalada pelos médicos daquela época, a cor vermelha tinha um poder profilático. Por isso, o vermelho escarlate tornou-se o emblema do poder feudal e, por séculos, os mantos dados aos jovens cavaleiros na cerimônia de adubamento tinham essa cor. PIPONNIER, Françoise; MANE, Perrine. Tradução de Caroline Beamish. **Dress in the middle ages**. New Haven and London: Yale University Press. 2007. p. 57.

As duas figuras parecem estar segurando uma tira de papel com algumas inscrições, que permanece um pouco mais abaixo provavelmente em virtude da posição que o brasão ocupa. O tema da *anunciação*²¹⁴ parece ter inspirado o iluminista (ou quem encomendou a obra). Iconograficamente o que nos permite associar essa imagem a esse esquema temático é a tira de papel. Aqui, ela representa não apenas as palavras de saudação do Anjo, mas também simboliza o discurso divino.

Está presente um tipo composicional (*Bildformel*) muito específico, o do diálogo (*Wechselgespräch*) e o seu significado está vinculado à tradição do tema da *anunciação*. Wechseln = trocar; Gespräch = diálogo. A conversa entre trovador e dama está presente também no conteúdo das canções. A exemplo do que ocorre na imagem, os dois dialogam nas trovas do Kürenberger. Nelas, estrofes que versam sobre a figura feminina se intercalam com estrofes que versam sobre a figura masculina, o que produz o diálogo. Esse tipo de cantiga é um subtipo, dentro da categoria maior das canções de *Minne*, conhecido por *Wechsel* ou *Wechsellied*.²¹⁵

Além disso, acima na imagem, há um escudo com um moinho manual azul (como nos tempos da Roma antiga) sobre um fundo dourado. À esquerda, um elmo de máscara dourada ricamente adornado com uma joia de motivo

²¹⁴ “No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um varão chamado José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria. Entrando onde ela estava, disse-lhe: ‘Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo!’ Ela ficou intrigada com essa palavra e pôs-se a pensar qual seria o significado da saudação. O Anjo, porém, acrescentou: ‘Não temas, Maria! Encontraste graça junto de Deus. Eis que conceberás no teu seio e darás à luz um filho, e o chamarás com o nome de Jesus. Ele será grande, será chamado Filho do Altíssimo, e o Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, seu pai; ele reinará na casa de Jacó para sempre, e o seu reinado não terá fim’ Maria, porém, disse ao Anjo: ‘Como é que vai ser isso, se eu não conheço homem algum?’ O Anjo lhe respondeu: ‘O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra; por isso o Santo que nascer será chamado Filho de Deus. Também Isabel, tua parenta, concebeu um filho na velhice, e este é o sexto mês para aquela que chamavam de estéril. Para Deus, com efeito, nada é impossível.’ Disse, então, Maria: ‘Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo tua palavra!’ E o Anjo a deixou.” Ver Lc 1, 26-38. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Editora Paulus, 1990.

²¹⁵ Na lírica germânica, o *Wechsel*, em sua fórmula básica, é composto por duas estrofes, mas segue modelos muito variados. Não apenas o número de estrofes, mas a distribuição dos papéis no poema não estão rigidamente definidos. Há, ao menos, dois interlocutores: o cavaleiro e a dama. Cada um se manifesta por meio de uma estrofe e é este critério que delimita a fala de cada personagem. A segunda característica diz respeito ao conteúdo: nesse tipo de canção, sempre se abordará a representação dos sentimentos de amor (*Liebesgeföhle*). Cada estrofe deve manter uma homogeneidade tanto em termos de métrica como de temática. In: MOSER, Hugo; TERVOOREN, Helmut. **Des Minnesangs Frühling**. Stuttgart: Hirzel Verlag, 1988. Cf. WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 52.

semelhante ao do escudo. Não há registros de alguma família que tenha tido como símbolo esse brasão.²¹⁶

Ao compararmos as vestes do Kürenberg com as de Rudolf von Rotenburg, percebemos que, exceto pelo uso da coroa e da espada, os dois trajam as mesmas peças: cota com ornamentos dourados na área do pescoço e dos pulsos, manto de peles e botinas escuras. As combinações de cores do conjunto cota-manto também se modificam: vermelho e verde para o primeiro; azul e vermelho para o segundo. Rudolf não traz a coroa em sua cabeça, ao contrário do Kürenberger.

Além de ser um acessório muito usado por nobres e ministeriais, as guirlandas (floridas, de metal ou pedras preciosas) eram atributos que desempenhavam um papel muito importante em termos composicionais nas miniaturas que tinham por temática o *amor cortês*, uma vez que remetiam ao motivo do *serviço amoroso*. Por essa razão, na iluminura que retrata Rudolf, o trovador não a leva na cabeça. No caso do Kürenberger, ela funciona simplesmente como um acessório, já que ali a composição visa à manifestar o tema do *diálogo*.

²¹⁶ WALTHER; SIEBERT. *op. cit.*, p. 52.

Imagem 30



Herr Heinrich von Morungen († 1222). Iluminura em pergaminho. 35 x 25 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. pal. germ. 848, folio 076v.

Pertencia a uma família de ministeriais proveniente do atual estado alemão de Thüringen e que residia próximo a Sangershausen. Há registros apenas de seus últimos anos de vida: morreu em 1222 no mosteiro de São Tomás

(*Thomaskloster*) em Leipzig, no qual provavelmente ingressou alguns anos antes.²¹⁷ As canções de Heinrich, possivelmente compostas entre 1190 e 1200, colocam-no, ao lado de Reinmar e Walther von der Vogelweide, como um dos grandes poetas do *Minnesang*. Paixão e sensibilidade, além de uma inesgotável riqueza de imagens e recursos comparativos, marcam o seu fazer artístico.²¹⁸

Imagem 31



O estado de Thüringen, Alemanha. Internet, <http://www.erfurt.de/ef/de/wirtschaft/treffpunkt/index.html> (acesso em: 15/12/2017).

Imagem 32



Igreja de São Tomás (Thomaskloster), Leipzig, Alemanha. Internet, <https://www.thomaskirche.org/r-bauwerk.html> (acesso em: 15/12/2017)

²¹⁷ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 69.

²¹⁸ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 69.

A iluminura é emoldurada por faixas em vermelho (externo) e em azul (interno), além de losangos dourados (centro). A cena ocorre em um quarto, já que ali observamos a presença de uma cama com lençóis e almofadas. Além disso, há também um brasão, canto superior esquerdo, e um elmo, canto superior direito. Três figuras dominam a imagem: um homem, uma mulher e um cão. O homem é Heinrich, o trovador a ser retratado. As vestes do poeta apresentam as mesmas cores empregadas na moldura da iluminura. Ao longo de todo o manuscrito, este parece ser um recurso de que se valeu o iluminista para demonstrar a importância do *Minnesänger*. Portanto, é dele o quarto. Traja uma túnica azul com adornos dourados ao redor do pescoço.

À direita, descansa em sua cama entre lençóis brancos e alaranjados, de modo que apenas a porção superior de seu corpo é visível. Está recostado em uma almofada quadriculada em vermelho, que parece emoldurar seu rosto. Seu braço está apoiado em seu joelho e com sua mão sustenta o rosto. Com a outra mão segura uma longa tira de papel, que ocupa uma área considerável da porção direita da imagem. Volta seu olhar para o observador, mas está ligado à figura feminina por meio da tira de papel, a qual desdobra livremente em sua direção.

A dama está elegantemente vestida: traz uma cota verde, adornada na região do pescoço e do pulso em dourado, um manto vermelho forrado de peles, uma touca branca sobre a cabeça. Mantém os longos cabelos soltos, como era hábito para as mulheres solteiras, e carrega um pequeno cão de pelagem branca. Encontra-se unida ao poeta, mas se afasta dele, o que se coaduna perfeitamente com o conteúdo das canções de Heinrich. Ele pede que ela preste atenção em suas palavras, mas ela não atende a seu pedido. A inflexibilidade da dama é exacerbada na imagem, ao observarmos a atitude do animal em seus braços: ele quer, de qualquer maneira, pular na direção da cama, mas ela não permite.

Por isso, a postura do trovador é de tristeza e desânimo: está “doente” de amor (*Minnekrank*). Ela é a razão de sua “doença”, expressa em seus gestos, em seu semblante queixoso. O tema desta cena, o da “doença de amor” (*Krankenszene*) foi inspirado em ilustrações presentes em epopéias, a exemplo do que ocorreu no manuscrito de Willehalm – *Willehalm-Handschrift von Orleans* (cgm 63). Lá encontramos cena semelhante, na qual o adoecido Willehalm

é retratado da mesma forma.²¹⁹ O escudo tem três meia-luas prateadas deitadas sobre um fundo azul com estrelas douradas nas pontas. O tema da referida meia-lua se repete no adorno do elmo. O brasão foi corretamente reproduzido.²²⁰

Exceto pelo uso do manto de peles, Henrich von Morungen e o Kürenberg levam exatamente o mesmo traje: cota azul com ornamentos dourados e coroa (branca para o primeiro, vermelha para o segundo). Em termos composicionais, no entanto, as duas imagens se opõem: enquanto Henrich é “recusado” por sua dama (por isso, está “doente de amor”), o Kürenberg desfruta de toda a atenção de sua interlocutora, dialoga com ela alegre e intensamente.

Médio alto alemão (*Mittelhochdeutsch*)

Vil süeziu senftiu toeterinne,
war umbe welt ir toeten mir den lîp,
und ich iuch sô herzeclîchen minne,
zwâre vrouwe, vûr elliu wîp?
Waenent ir, ob ir mich toetet,
daz ich iuch iemer mêr beschouwe?
nein, iuwer minne hât mich des ernoetet,
daz iuwer sêle ist mîner sêle vrouwe.
sol mir hie niht guot geschehen
von iuwerm werden lîbe,
sô muoz mîn sêle iu des verjehen,
dazs iuwerre sêle dienet dort als einem reinen wîbe.

Alemão (*Hochdeutsch*)

Süßeste, sanfte Mörderin,
warum wollt Ihr mich töten,
der ich Euch doch aus ganzem Herzen liebe,
wahrhaftig, Herrin, mehr als alle Frauen?
Glaubt Ihr, wenn Ihr mich tötet,
dass ich Euch niemals mehr ansehe?
Nein, Eure Liebe hat mich dahin gebracht,
dass Eure Seele die Herrin meiner Seele ist.
Wenn mir Gutes nicht hier zuteil wird
von Euch, herrliche Frau,
dann bekennt Euch meine Seele,
dass sie Eurer Seele dort einst dienen wird wie einer Heiligen.

²¹⁹ WALTHER; SIEBERT. *op. cit.*, p. 69.

²²⁰ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 69.

Português

A mais doce, a mais terna assassina
 Por que queres me matar?
 Eu que tanto a amo
 Mais que a qualquer outra senhora?
 Acaso consideras que se me matares
 Eu não a irei mais ver?
 Não, teu amor me trouxe até aqui:
 Tua alma é senhora da minha alma
 Se o Bem não foi
 Por ti a mim concedido, querida senhora,
 Então minha alma a ti confessa:
 Ela servirá à tua como a um santo.

A iluminura que retrata o trovador guarda relação com esta canção. Prostrado em seu leito e doente de amor (*Minnekrank*), Heinrich expõe sua dor na canção. A dama que, na imagem, rejeita seu amor é chamada por ele na canção de assassina (*Mörderin*). Ele, no entanto, não desiste e promete servi-la como a um santo. Equiparar seu sentimento (“eu que tanto a amo”) ao amor divino (“ela servirá à tua como a um santo”) é, nesta canção, a melhor maneira de expressar o que significa, de fato, *Minne*.

Imagem 33



Herr Burkart von Hohenfels (c. 1216-1242). Iluminura em pergaminho. 35 x 25 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. pal. germ. 848, folio 110r.

Às margens do lago de Überlingen, a noroeste da região do Bodensee, em uma região elevada perto do município de Sipplingen, fica o castelo Althohenfels, cujas ruínas ainda estão preservadas. Essa fortificação dá nome a uma família de ministeriais, vassalos dos bispos de Konstanz, Alemanha. Há

registros que mencionam o nome de Burkart von Hohenfels entre os anos de 1216 e 1242. A partir de 1222, encontrou-se por diversas vezes na corte do rei Henrique VII. Burkart deixou uma série de canções, além de três *Tanzlieder*²²¹ campestres, compostas ao estilo de Neidhart (*folio* 273r), porém sem o tom de zombaria.²²²

Imagem 34



Überlingen, na região do Bodensee, Alemanha. Internet, <http://www.stadtplan.net/branchenbuch/results.php?where=%C3%9Cberlingen&keyword=> (acesso em: 15/12/2017)

²²¹ Canção que serve de acompanhamento a uma dança. Internet, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tanzlied> (acesso em : 15/12/2017)

²²² WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 76.

Imagem 35



Ruínas do castelo Hohenfels. Internet, <https://www.alleburgen.de/bd.php?id=11017> (acesso em: 15/12/2017)

A iluminura encontra-se adornada por uma moldura em vermelho (externo), azul (interno) e também por losangos dourados (centro). Não se sabe ao certo onde se passa a cena.

Na imagem, duas figuras humanas se destacam: a de um homem, à direita, e a de uma mulher, à esquerda. Acima, no canto superior esquerdo, um brasão; no canto superior direito, um elmo ricamente decorado. Ao centro, quase imperceptível, um pequeno pedaço de papel, que une as duas personagens principais. Ambas estão elegantemente vestidas.

O homem é um *Minnesänger*, que traja uma cota verde²²³ com adornos dourados na região dos pulsos, uma sobrecota vermelha forrada com peles e fixada à cota por meio de um broche dourado e botinas escuras. Sobre a cabeça, uma cobertura feita do mesmo tecido utilizado na sobrecota. Suas valiosas roupas traduzem a sua postura majestosa. Ao contrário do “queixoso” Gottfried von Neifen (*folio* 032v), Burkart é retratado com um espírito mais determinado.

²²³ Segundo Umberto Eco, Hugo de São Vítor louva a cor verde como a mais bela entre todas, símbolo da primavera, imagem do futuro renascimento. ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2014, p. 92.

A mulher é provavelmente uma dama casada, já que tem os longos cabelos cobertos quase por completo por um véu branco, cujas ondulações emolduram seu rosto. Por cima dessa peça, uma pequena tiara dourada. Sua cabeça encontra-se levemente inclinada na direção do trovador. Ela traça uma cota azul com ornamentos dourados na região do pescoço e dos pulsos, além de um manto de peles em vermelho. O caimento de seu manto, com ricas dobras que formam pontas no tecido, é típico da representação artística feminina daqueles tempos. Embora poeta e dama estejam um de frente para o outro é como se estivessem um ao lado do outro. Uma tira de papel os une. Conversam alegremente. Os gestos e a postura demonstram que a dama aceita plenamente a corte.²²⁴

O escudo inclinado apresenta duas cores: verde (provavelmente resultado da cor preta oxidada) e prata. O elmo dourado é composto por um tecido acolchoado com várias dobras e com filetes de arame os quais têm nas pontas botões vermelhos.²²⁵ Burkart, ao contrário de Heinrich, além de uma elegante cota verde, traça ainda uma sobrecota vermelha, uma sofisticada cobertura para a cabeça em tons de verde e vermelho, que acompanham os tons do conjunto cota-sobrecota, e botinas escuras. Detalhes em pele de veiro são visíveis ao longo de todo o traje. A indumentária não é o único ponto de divergência na representação dos dois trovadores: a atitude firme e ativa de Burkart e a aceitação da dama contrastam com a imagem que retrata Heinrich.

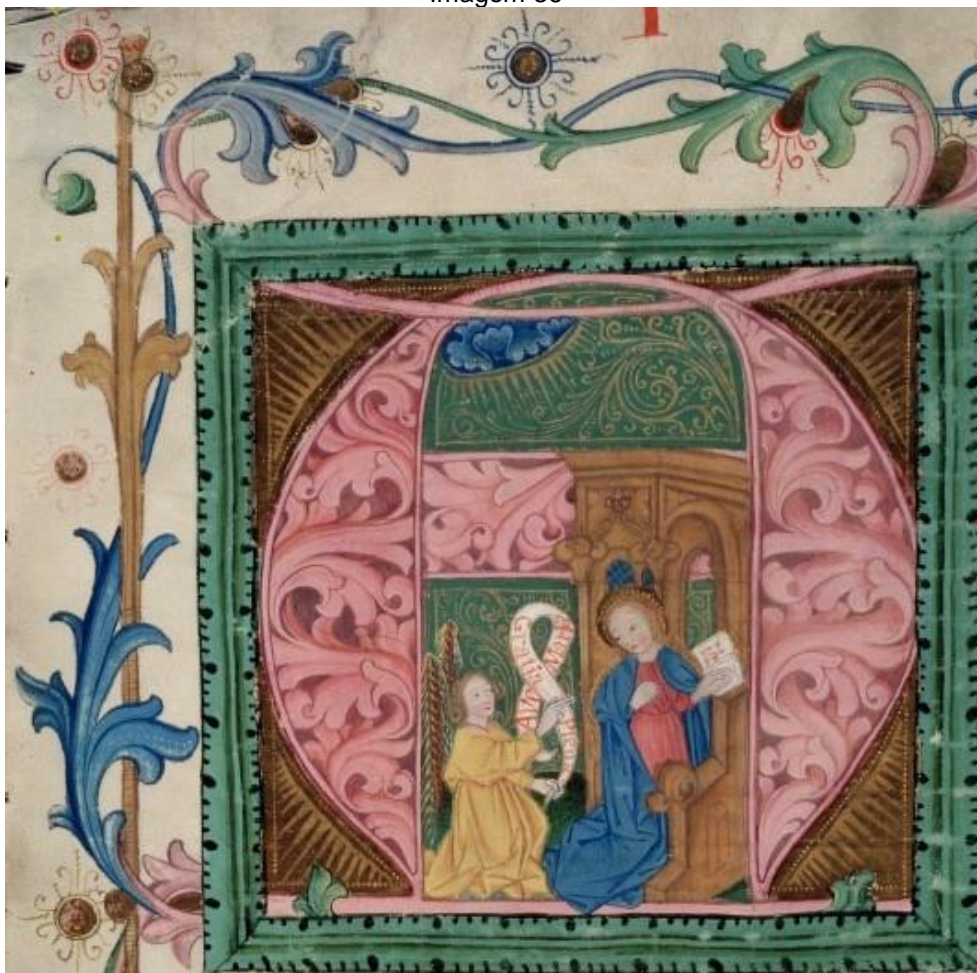
Mais uma vez, a composição da miniatura segue o tema do *diálogo*. Nesta imagem, assim como naquela que representa o Kürenberg (063r), a tira de papel e a postura das duas figuras sugere também o *tema da anunciação*: o Anjo Gabriel visita Maria e anuncia que esta conceberá o filho de Deus. A cena também está representada em uma das iniciais presentes no códice *Graduale in Usum Fratrum Minorum*, Cod. A 64/39, ca. 1492, preservado atualmente no Franziskanerkloster (monastério franciscano) na cidade de Graz, Áustria. Na letra capitular do *folio* 18r (ver imagem 36), ao centro, encontram-se o Anjo Gabriel e Maria: ele traça uma longa veste amarela e tem nas mãos a mensagem divina; ela, uma veste vermelha acompanhada de um manto azul. A diferença no tamanho das duas figuras é considerável: por ser a mãe do filho de

²²⁴ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 76.

²²⁵ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 76.

Deus ela aparece, na imagem, muito maior que o Anjo. Burkart e sua dama também seguram uma mensagem, aqui símbolo do diálogo. Uma cantiga de amor, um diálogo amoroso. Seria então o amor uma dádiva divina?

Imagem 36



Anunciação de Maria (c. 1492). Letra capitular em pergaminho. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Cod. A 64/39, folio 18r.

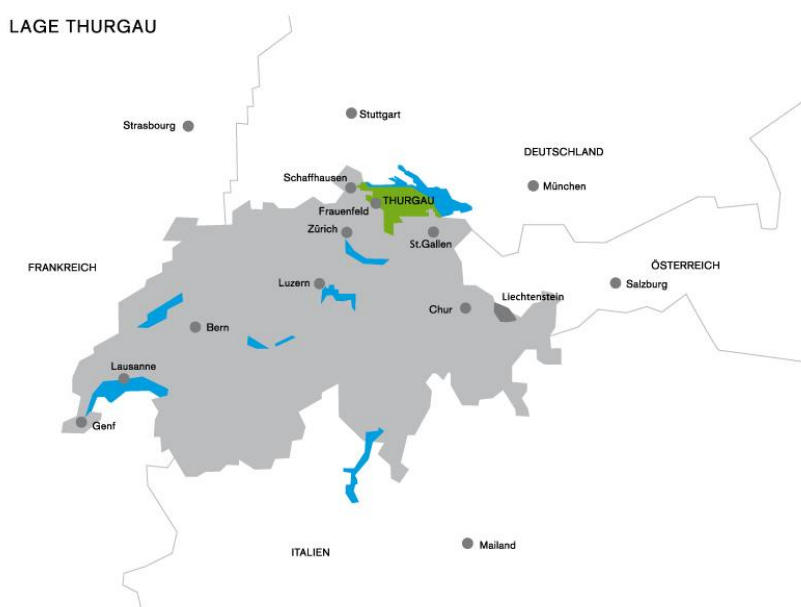
Imagem 37



Von Singenberg, Truchsess zu St. Gallen (c. 1219-1228). Iluminura em pergaminho. 35 x 25 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. pal. germ. 848, folio 151r.

O castelo dessa família de ministeriais situava-se no cantão de Thurgau às margens do rio Sitter a noroeste de St. Gallen, Suíça. A família ocupava o cargo de supervisão da cozinha (*Truchsessenamt*) do monastério de St. Gallen. O *Minnesänger* teria sido Ulrich von Singenberg – apenas o *Weingartner Liederhandschrift* contém seu nome completo. É mencionado em registros históricos entre 1209 e 1228. Em 1219, herda do pai o cargo familiar. Compôs canções do mais variados gêneros e teve como mestres Reinmar, o Velho, e Walther von der Vogelweide. Não conseguiu, porém, atingir tal nível de excelência em sua arte.²²⁶

Imagem 38



Cantão de Thurgau, Suíça. Internet,
<http://www.suedthurgau.ch/suedthurgau/region/erreichbarkeit/> (acesso em: 15/12/2017)

Esta iluminura recebe uma moldura composta por três cores: vermelho (externo), dourado (centro) e azul (interno). Não se pode determinar o local em que ocorre a cena.

Na imagem, duas figuras humanas, ao centro, destacam-se: um homem e uma mulher. Na porção superior, sobressaem dois objetos: um escudo, canto superior esquerdo, e um elmo, canto superior direito.

O homem é o *Minnesänger* Von Singenberg, representado nesta imagem como cavaleiro (na moldura lateral direita, está sua espada, pendurada

²²⁶ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 98.

em uma espécie de estaca). Ele traja uma cota azul ornada na região do pescoço e dos pulsos em dourado, uma sobreveste vermelha de forro esverdeado forrada de peles e botinas escuras.

A mulher é uma donzela, já que seus longos cabelos estão soltos. Sobre a cabeça traz uma touca branca amarrada por baixo do queixo. Traja ainda uma cota verde com adornos dourados na área do pescoço e dos pulsos e um manto vermelho escarlate. Ela segura uma coroa de rosas douradas e prateadas. Pretende posicioná-la na cabeça do cavaleiro.

A importância do poeta revela-se nas cores utilizadas na moldura (são as mesmas empregadas para representar suas vestes), embora sua postura e seus gestos remetam à ideia da *homenagem humilde*: de joelhos, mantém a cabeça levemente abaixada e as mãos levantadas na direção de sua dama.

O *gesto das mãos unidas* pode ter, ao menos, dois significados: o da ação de pedir (*Darreichen*) ou o da de receber (*Empfagen*), referência à estrutura feudal (*Formulierung des Lehnswesens*). A associação do *Minnesang* à relação de vassalagem, que forjou conceitos como os de *vassalagem amorosa* e *serviço amoroso*, em que o cavaleiro desempenha um papel fundamental, caracteriza o conteúdo das imagens que retratam os *Minnesänger* neste manuscrito.²²⁷ O escudo apresenta a figura de um cervo saltitante (pela metade) com a língua vermelha sob um fundo azul. Além disso, há também um elmo prateado composto por uma máscara (inferior) e uma estrela de nove pontas dividida pela metade (laterais). Em cada uma das pontas foram colocadas penas de pavão.²²⁸

A representação de Von Singenberg e Burkart têm muito em comum. Ambos trajam cota e sobrecota: o primeiro, cota azul com ornamentos dourados na área do pescoço e dos pulsos e sobrecota vermelha; o segundo, cota verde e sobrecota vermelha. Além disso, os dois usam botinas escuras. Burkart traz uma elegante cobertura para a cabeça nos mesmos tons de suas vestes, enquanto Von Singenberg tem os longos cabelos soltos e sem a presença de qualquer adorno.

O tema das duas imagens também aponta para direções bem diferentes. Para retratar Von Singenberg, o iluminista teve como inspiração o motivo do

²²⁷ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 98.

²²⁸ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 98.

serviço amoroso, simbolizado, sobretudo, pela coroa de flores. No caso de Burkart, a composição aponta para o tema do *diálogo*, representado pelos gestos das mãos das duas personagens e pela tira de papiro, que une as duas figuras. Por último, na iluminura de Von Singenberg a espada nos diz ser ele membro da Cavalaria; na de Burkart, o atributo inexistente, o que nos conduz à conclusão de que ele era possivelmente um ministerial ligado apenas a assuntos domésticos ou administrativos.

Imagem 39



Herr Leuthold von Seven (há registros no ano de 1218). Iluminura em pergaminho. 35 x 25 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. pal. germ. 848, folio 164v.

Este *Minnesänger* chamava-se Leuthold von Saven e não von Seven, era proveniente do atual estado austríaco de Steiermark e residia em Sagen (hoje Safenau), que fica a nordeste de Graz, Áustria. Provavelmente acompa-

nhou o duque Leopoldo VI em 1218 em uma cruzada que saiu da Áustria rumo ao Egito, já que em 1218 os registros da cidade de Damiette indicam que um certo senhor Leopoldo de Saven teria estado lá junto à Ordem de São João (*Johanniterorden*). A maior parte da obra de Leuthold foi escrita sob o nome de outros poetas, para que ele fosse tomado como nobre. Seu repertório incluía não apenas versos próprios, mas também alguns estrangeiros.²²⁹

Imagem 40



Em verde, o estado de Steiermark, Áustria. Internet, <http://www.umwelt.steiermark.at/cms/ziel/7510380/DE/> (acesso em: 15/12/2017)

A iluminura está emoldurada por faixas nas cores azul (externo), dourado (centro) e vermelho (interno). A cena se passa na área externa de um castelo, à direita na imagem, de paredes avermelhadas, ameias amareladas, piso e cúpula esverdeados. No canto superior esquerdo, há um brasão e, ao lado deste, um elmo ricamente adornado. Os dois objetos ostentam o mesmo motivo.

Um homem montado a cavalo encontra-se fora da construção. Dentro da edificação, uma jovem. Ela é uma donzela (os longos cabelos estão à mostra, parcialmente cobertos por uma touca branca amarrada sob o queixo). Traja uma cota azul com adornos dourados na região do pescoço e dos pulsos. Apenas a porção superior de sua figura encontra-se visível.

Uma carta une a jovem ao homem, o *Minnesänger* Leuthold von Seven, representado como cavaleiro montado. Além do cavalo, outro atributo da cavalaria está presente: uma pequena adaga, presa ao cinto do poeta. Este traja

²²⁹ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 107.

uma cota vermelha com adornos dourados na área do pescoço e dos pulsos e, sobre a cabeça, uma guirlanda dourada. Traz ainda uma bolsa branca trespasada, parcialmente visível.

Os tipos composicionais **Minnesänger a cavalo** e **dama no castelo** foram muito utilizados para representar o tema do poeta que corteja. Na imagem, a dama ocupa uma posição superior ao cavaleiro e está protegida pelo castelo. Este indica não só que a dama pertence à sociedade cortês, mas também tem uma conotação sexual: elemento que separa as duas figuras, é, ao mesmo tempo, pré-requisito para a realização da corte amorosa e obstáculo a ser superado. O trovador encontra-se em uma cena de falcoaria associada ao mês de maio na representação dos meses do ano. Com uma das mãos, coberta por uma luva branca, ele segura um falcão; com a outra, uma mensagem na forma de uma carta²³⁰.

A dama tem em uma das mãos a mesma carta; com a outra ela aponta na direção do poeta. Não há como saber ao certo se ele recebe ou entrega a mensagem. O símbolo do falcão, associado ao conteúdo das cantigas, torna-se ambíguo: tanto pode representar a liberdade do cavaleiro como sua prisão.²³¹ O brasão de Leuthold exibe uma ponta em azul e branco sobre um fundo dourado. O mesmo motivo aparece na viseira sobre a máscara do elmo prateado. Acima dele, há penas de pavão e, abaixo, uma cobertura que aumenta suas dimensões.²³²

Enquanto Von Singenberg veste uma cota azul com ornamentos dourados e sobrecota vermelha com forro em veiro, o traje de Leuthold é mais simples: apenas uma cota vermelha com adornos dourados. A coroa florida aparece em ambas imagens. O significado, porém, não é o mesmo: na representação de Von Singenberg, ela faz parte da composição – tema do *serviço amoroso*; na de Leuthold, ela é mero acessório, já que outros atributos – a adaga, a bolsa, a luva, o falcão, o cavalo – desempenham um papel mais importante. Nas duas imagens, há referências claras à Cavalaria. Todavia, Leuthold, além

²³⁰ “Que a cera derramada sobre as tabuinhas polidas preveja as dificuldades do negócio, que o lacre seja o primeiro confidente de suas intenções. Que ele traga cumprimentos, palavras que respirem o amor; qualquer que seja sua classe social, acrescente as preces mais quentes.” A ARTE DE AMAR (OVÍDIO). Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012, p. 34.

²³¹ WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 107.

²³² WALTHER; SIEBERT, *op. cit.*, p. 107.

de cavaleiro, é também falcoeiro. Faz todo o sentido, já que suas canções tratam do tema da *despedida*, representado na miniatura pelo falcão.

5 CONCLUSÃO

Imagem 41



Duque Heinrich von Breslau (c. 1253-1290). Iluminura em pergaminho. 35 x 25 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. pal. germ. 848, folio 011v.

Na imagem, reconhecemos uma cena de torneio – uma disputa entre cavaleiros, na qual eram testadas as habilidades dos combatentes. Esses eventos aconteciam na área externa dos castelos (o piso ocre na porção inferior e as ameias arroxeadas na porção superior assim o indicam).

Acima, mais importantes que todas as outras personagens encontram-se as mulheres. Além de observarem atentamente os jovens cavaleiros, elas interagem entre si: o intenso diálogo é visível a partir dos gestos de suas mãos.

Imagem 42



Trajam cotas com mangas longas em cor sólida e, sobre a cabeça, trazem diversos adornos, que variam de acordo com sua condição: se solteiras (imagem 43) usam uma simples tiara e mantêm os cabelos à mostra; se casadas (imagem 44) usam uma cobertura que os esconde completamente.

Imagens 43 e 44



O *amor cortês*, tema da iluminura, está simbolizado não apenas por meio da coroa de flores, prestes a ser entregue pela donzela que traça cota verde (porção superior ao centro) ao jovem (porção inferior ao centro), mas também pela inscrição “amor” presente no manto que cobre seu cavalo (imagem 45).

Imagem 45



O homem ao centro da imagem é o duque Henrich von Breslau. Traja cota de malha metálica (*loriga*) e segura com um dos braços seu escudo, que exhibe o símbolo de sua família. Dentre as figuras masculinas, ele é a mais importante: é ele quem recebe a coroa de flores da dama, está representado em dimensão maior e, na cena, é louvado por seus pares (provavelmente venceu a lida).

Tal como Heinrich, seus companheiros são também nobres: trajam cotas longas de cor sólida e marcante, além de botinas; encontram-se montados a cavalo e estão representados em dimensão maior.

Imagem 46



Ao contrário, as figuras que aparecem na porção mais inferior da imagem, trajam vestes de comprimento curto e de coloração mista (azul, vermelho e vinho/marrom claro e listras), o que aponta para seu status social: provavelmente pertencem à ordem dos camponeses.

Imagem 47



O objetivo desta pesquisa foi investigar o vestuário dos cavaleiros minis-
teriais no Große Heidelberger Liederhandschrift, com o intuito de captar os re-

flexos da ordem social medieval do século XIII a partir das iluminuras presentes neste manuscrito. Com base na análise de seis iluminuras, acreditamos que nossa meta foi cumprida. Como o objeto desta investigação era o vestuário e sabe-se que pouco restou das vestes daqueles tempos, as miniaturas foram uma fonte inescapável para nosso estudo.

Pretendíamos também inventariar as peças que compunham o vestuário dos ministeriais por meio da categorização de tais peças com base na hierarquia social e também da associação de cores, cortes e tecidos a cada ordem. Por esse motivo, no segundo capítulo, debruçamo-nos sobre a história do vestuário. Nosso propósito era fornecer ao nosso leitor uma ampla visão de tudo o que era trajado naquela época, não apenas pela ordem social por nós selecionada, mas também por todos os outros grupos sociais.

O *Manessische Handschrift* é, antes de tudo, uma compilação de cantigas trovadorescas compostas segundo as regras estilísticas do *Minnesang*, cuja temática principal era o amor cortês. No terceiro capítulo, optamos por abordar o tema da *cortesia* em detrimento do *Minnesang* e da *cantiga* como gênero literário. Admitimos que, tendo em vista o nosso propósito, seria mais interessante assim proceder. Para tanto, recorremos a fontes primárias tais como *Codex Manesse: Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift* (Ingo Walther e Gisela Siebert), *Tratado do Amor Cortês* (André Capelão), *A Arte de Amar* (Ovídio) e os *Lais* de Maria de França. O primeiro foi essencial para compreendermos não apenas a história do manuscrito em questão, mas a intenção por detrás da feitura das iluminuras e as referências possíveis de serem associadas àquelas imagens. O segundo e o terceiro são fontes clássicas, quando o tema é o amor na Idade Média. O quarto foi especialmente relevante, pois a partir dele é possível apreender a mentalidade da cortesia a partir da Literatura.

Nossa análise foi norteadada, sobretudo, pelo método proposto por Erwin Panofsky na obra *Significado nas Artes Visuais*, no qual a relação texto-imagem é elemento fundamental para a compreensão das obras de arte e de todo o processo artístico em que se inserem. A concepção de imagem preconizada por Jean-Claude Schmitt em *O Corpo das Imagens* e no *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* também foi absolutamente crucial para apreendermos de que perspectiva os medievais entendiam as imagens – imagos –, qual

sua função e de que maneira isso influenciava a produção artística daqueles tempos.

Nas miniaturas selecionadas, observamos que prevaleceu o traje civil, utilizado pela nobreza e, por conseguinte, pelos ministeriais: cota longa com mangas compridas, acompanhada de um manto e/ou de uma sobreveste de comprimento semelhante, adorno sobre a cabeça e botinas, geralmente escuras. Nas duas primeiras imagens, o uso da cota é complementado por um manto; nas imagens 3 e 6, a peça é usada sem qualquer sobreposição; nas imagens 4 e 5, aparece a combinação veste e sobreveste. A coroa, de flores ou pedras preciosas, é um acessório que está presente em cinco das seis imagens.

À exceção é a imagem 4, em que o trovador usa sobre a cabeça uma rica cobertura de tecido em cor semelhante a das vestes. Algumas combinações de cores são recorrentes: azul e vermelho (imagens 2 e 5); verde e vermelho (imagens 1 e 4). Nas imagens 3 e 6, não há combinação de cores, visto que apenas uma peça é trajada. Ainda assim, se consideradas em separado, predominaram as referidas cores: azul (imagem 3) e vermelho (imagem 6). Os adornos dourados na área do pescoço e dos pulsos, presentes nas cotas, ocorrem em cinco das seis imagens. Na imagem 4, percebemos o uso de um ornamento dourado, mas na forma de um broche e não costurado à peça como nos outros casos.

6 REFERÊNCIAS

A ARTE DE AMAR (OVÍDIO). Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

A CANÇÃO DE ROLANDO: gesta do século XII. Porto: Livraria Civilização Editora, p. 20. [1959?].

ATKINS, H. G. A cavalaria na Alemanha. In: PRESTAGE, Edgar. **A cavalaria medieval**: ensaios sobre a significação histórica e influência civilizadora do ideal cavaleiresco. Porto: Livraria Civilização, 1946.

BARTHES, Roland. **The language of fashion**. Sydney: Bloomsbury Publishing, 2013.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Editora Paulus, 2002.

BLOCH, Marc. **A sociedade feudal**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2015.

BOSAK, Joana. Vestir o Tempo, Habitar o Mundo: As Roupas e a Escrita da História da Arte. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). **Anais Eletrônicos**. Santa Maria (RS), 2015. Internet, anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/joana_bosak.pdf (acesso em: 20 out. 2017).

BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

CANTELLANI, Regina. **Moda ilustrada de a a z**. Barueri: Manole, 2003.

CARDINI, Franco. Guerra e Cruzada. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval I**. Bauru, São Paulo: EDUSC: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COSTA, Manuela Pinto da. Glossário de termos têxteis e afins. **Revista da Faculdade de Letras**: Ciências e Técnicas do Patrimônio. Porto, v. 3, 2004.

COSTA, Ricardo da. A cavalaria perfeita e as virtudes do bom cavaleiro no *Livro da Ordem de Cavalaria* (1275), de Ramon Llull. In: FIDORA, A. e HIGUERA, J. G. (eds.). **Ramon Llull caballero de la fe**. Cuadernos de Anuário Filosófico – Série de Pensamiento Español. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001, p. 13-40. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/cavalaria-perfeita-e-virtudes-do-bom-cavaleiro-no-livro-da-ordem-de-cavalaria-1275-de-ramon>. (acesso em: 13.03.2017).

COSTA, Ricardo da; GONÇALVES, Alyne dos Santos. Codex Manesse: quatro iluminuras do *Grande Livro de Canções manuscritas de Heidelberg* (séc. XIII) - análise iconográfica. Primeira parte. In: LEÃO, Ângela, e BITTENCOURT, Vanda O. (orgs.). **Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais - IV EIEM**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

_____. **Guerreiros e camponeses**: os primórdios do crescimento econômico europeu (séculos VII-XII). Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

_____. **As três ordens**: ou o imaginário do feudalismo. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ECO, Umberto; SIGURTÁ, Renato; LIVOLSI, Marino *et. al.* **Psicologia do Vestir**. Lisboa: Cooperativa Editora e Livreira - SCARL, 1982.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2014.

EFFINGER, Maria (hrsg.); MEYER, Carla (hrsg.); SCHNEIDER, Christian (hrsg.). **Der Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe**: eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg, des Instituts für Fränkisch-Pfälzische Geschichte und Landeskunde sowie des Germanistischen Seminars der Universität Heidelberg zum 625. Universitätsjubiläum. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

FOURQUIN, Guy. **História Econômica do Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1986.

FRANCO JR, Hilário. **As cruzadas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

_____. **A idade média**: nascimento do ocidente. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

GÉNICOT, Léopold. Nobreza. In: LE GOFF, Jcques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval II**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

HECHBERGER, Werner. **Adel, ministerialität im mittelalter**. München: R. Oldenbourg Verlag, 2010..

HOUSTON, Mary G. **Medieval costume in England and France**: the 13th, 14th and 15th centuries. London: A& C Black, 1996. 228 p. Internet, <https://pt.scribd.com/doc/163622636/Medieval-Costume-in-England-and-France-Mary-G-Houston-pdf> (acesso em 20 set. 2017).

IOGNA-PRAT, Dominique. Ordem(ns). In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval II**. Bauru, São Paulo: EDUSC: Imprensa Oficial do Estado. 2002.

JANSON, H. W.; JANSON, A. F. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **Art Cultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KÖHLER, Carl. **A history of costume**. New York: G. Howard Watt, 1930.

KORNRUMPF, Gisela. Die Heidelberger Liederhandschrift C. In: RUH, Kurt (Hrsg). **Verfasserlexikon: Die deutsche Literatur des Mittelalters**. 2.Aufl. Bd.3. Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 1981.

LAIS DE MARIA DE FRANÇA. Tradução e introdução de Antônio L. Furtado. Petrópolis: Vozes, 2001.

LANTIER, Raymond. **A vida pré-histórica**. São Paulo: Difel, 1965.

LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LE GOFF, Jacques. **Mercadores e banqueiros da idade média**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na idade média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEICH, LIEDER, SANGSSPRÜCHE (WALTHER VON DER VOGELWEIDE). Berlin: De Gruyter, 2013.

LEVENTON, Melissa. **História ilustrada do vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth**. São Paulo: Publifolha, 2009.

LEWIS, C. S. **Alegoria do amor: um estudo da tradição medieval**. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

LOPES, Salomé; KEMMLER, Rolf; MASSONI, Maria do Carmo. et. al. **Pons: Standardwörterbuch Portugiesisch**. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen, 2007.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio. Sociedad y cultura cristianas en el Occidente Al-tomedieval. In:_____. **Historia del Cristianismo II**. El mundo medieval. Madrid: Ed. Trotta, 2004, p. 97-118. Internet,

http://www.sagradorcorazon.edu.ar/web/tercero_ini/Teologia/Editorial%20Trotta%20-%20Historia%20del%20Cristianismo%2002%20-%20El%20Mundo%20Medieval.pdf (acesso em: 20 nov. 2017).

MOSER, Hugo; TERVOOREN, Helmut. **Des minnesangs frühling**. Stuttgart: Hirzel Verlag, 1988.

NACIF, M. C. V. O vestuário como princípio de leitura. In: LEAL, Elisabete (org.). História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos. **Anais do XXIV Simpósio Nacional de História**. Associação Nacional de História - ANPUH. – São Leopoldo: Unisinos, 2007, p. 1-10. Internet, <http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Maria%20Cristina%20V%20Nacif.pdf> (acesso em 21/09/2017).

O'HEAR, Anthony. In: HONDERICH, Ted (ed.). **Enciclopedia OXFORD de Filosofía**. Madrid: Tecnos, 2008.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PESEZ, Jean-Marie. Castelo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval I**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

PIPONNIER, Françoise; MANE, Perrine. Tradução de Caroline Beamish. **Dress in the middle ages**. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

PIRENNE, Henri. **História econômica e social da idade média**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.

RAIMUNDO LULIO (As cruzadas). Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2009.

SANTOS, Armando Alexandre dos; SILVA, Deborah Azevedo da. Os sonhos na Bíblia. In: COSTA, Ricardo da (org.). **Os sonhos na história**. Alacant: ISIC-IVITRA, 2014.

SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval I**. Bauru, São Paulo: EDUSC: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. Ordem. In: LE GOFF, Jcques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval I**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

SCHNEIDER, Johannes; ERB, Teja. Bannus. Zur Geschichte einer mittellateinischen Wortgruppe im europäischen Bezug. In: **Archivum latinitatis medii aevi**, Bd. 64, 2006, S. 57–103.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

STOCKFLETH, Bettina. **Kleidung und mode im Mittelalter**. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag, 2009.

TRATADO DO AMOR CORTÊS (ANDRÉ CAPELÃO). Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WAHRIG: Größwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Gütersloh/München: Wissen Media Verlag e Berlin: Cornelsen Verlag, 2008.

WALTHER, Ingo; SIEBERT, Gisela. **Codex Manesse**: Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift. Frankfurt am Main: Insel, 1988.

7 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALMEIDA, Néri de B. O Alvo da História da Igreja e a História da Igreja como Alvo: O Exemplo da Idade Média Central (Séculos XI-XIII). **Revista de estudos da religião**. n. 2, p. 65-78, 2004.

ANAIS DO XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Associação Nacional de História (ANPUH). São Leopoldo: Unisinos, 2007.

ARCHIVUM LATINITATIS MEDII. Bd. 64, 2006.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo**: séculos XV ao XVIII. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

COSTA, Ricardo da (org.). **Os sonhos na história**. Alacant: ISIC-IVITRA, 2014.

DICIONÁRIO DUDEN ONLINE. Internet, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tanzlied> (acesso em : 15/12/2017).

HINES, John; Nielsen, Karen; Siegmund, Frank. **The pace of change**: Studies in early medieval chronology. Michigan: Oxbow Books, 1999.

HONDERICH, Ted (ed.). **Enciclopedia OXFORD de filosofía**. Madrid: Tecnos, 2008.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval I**. Bauru, São Paulo: EDUSC: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval II**. Bauru, São Paulo: EDUSC: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LE GOFF, Jacques *et. al.* (org.). **O homem medieval**. Direção Jacques Le Goff. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 1989.

LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis: Vozes, 2007.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio. **Historia del cristianismo II: el mundo medieval**. Madrid: Ed. Trotta, 2004. 2 v. 778 p. Internet, http://www.sagradorazon.edu.ar/web/tercero_ini/Teologia/Editorial%20Trotta%20-%20Historia%20del%20Cristianismo%20202%20-%20El%20Mundo%20Medieval.pdf (acesso em: 20 nov. 2017).

PIRENNE, Henri. **Historia de Europa**: desde las invasiones al siglo XVI. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

PRESTAGE, Edgar. **A cavalaria medieval**: ensaios sobre a significação histórica e influência civilizadora do ideal cavaleiresco. Porto: Livraria Civilização, 1946.

8 GLOSSÁRIO

Amigaut: espécie de fenda bem curta, lateral ou mediana, na cava da sobre-veste.²³³

Bliaud (ou bliant): longo vestido em voga, para os dois sexos, do século XI ao final do século XVIII. O das mulheres era apertado no busto e com mangas compridas e arrastando. Era usado com um cinto. O dos homens, de mangas mais estreitas, era aberto na barra, e, para os militares, coberto por uma loriga de malha; comportava também um cinto. Os bliauds eram, em geral, ricamente ornamentados. Uma forma menos severa, ou bliaud curto, era usada por trabalhadores e soldados. No final da Idade Média, o termo designa uma roupa camponesa.²³⁴

Braies: Calças até os tornozelos, em geral, de linho ou tecido mais rústico, usadas na Europa do fim do Império Romano até a Idade Média, especialmente pelos escandinavos.²³⁵

Braiel: Cinto que prendia as braies na Baixa Idade Média.²³⁶

Brial: ver Bliaud.

Bota: Na Idade Média, eram curtas, com grande bico por vezes virado.²³⁷ O termo também parece ter designado um calçado geralmente forrado, parecido com a pantufa: bota para se levantar durante a noite, usada também por religiosos e religiosas. As botas de armar do século XIV, reforçadas por malhas e hastes de aço, estiveram provavelmente na origem nas botas de couro ocre usadas por homens e mulheres nos séculos XIV e XV, a suprema elegância consistindo em usá-las em apenas uma das pernas.²³⁸

Botina: ver Bota.

Borzegum: sapato leve usado dentro das botas e das galochas; era também uma meia com estribo que os jovens enfiavam nas botas, nas Academias, para sacar as armas.²³⁹

Chausses (ou meias, meiões, etc.): peça de roupa cobrindo o pé e a perna; curtas no século VII e sustentadas por cordões entrecruzados até o joelho, alongaram-se quando as roupas encurtaram e terminaram por subir até a viri-

²³³ BOUCHER, François. **História do vestuário ocidente:** das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 137.

²³⁴ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 457.

²³⁵ HOUSTON, Mary G. **Medieval costume in England and France:** the 13th, 14th and 15th centuries. New York: Dover Publications, 1996, p. 339.

²³⁶ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 457.

²³⁷ CANTELLANI, Regina. **Moda ilustrada de a a z.** Barueri: Manole, 2003, p. 26.

²³⁸ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 457.

²³⁹ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 457.

lha; depois, no século XIV, alcançaram a cintura, e, com a nova moda dos “vestidos curtos”, juntaram-se e se tornaram um verdadeiro calção fechado.²⁴⁰

Camisa (ou chemise): oriunda da *camisia* antiga (fina túnica de linho), roupa de baixo em linharia para os dois sexos.²⁴¹

Capuz: touca larga, que é possível abaixar na cabeça, formando a parte superior de uma roupa que veste a cabeça até a testa.²⁴²

Chainse: longa túnica de fina peça de linho, com mangas compridas e punhos apertados, em geral finamente pregueada e sempre branca.²⁴³

Cinto: faixa de couro ou tecido servindo para ajustar as roupas na cintura.²⁴⁴

Coifa: suporte de cabelos feito de rede ou retícula que, através dos tempos, foi usada em tramas variadas (seda, lã, fios de ouro ou de prata entremeados de pérolas). A coifa foi muito usada principalmente na Idade Média seguindo o formado dos penteados na Renascença.²⁴⁵

Cota: Túnica com mangas, comum aos dois sexos, usada em todas classes, entre a chemise e a sobrecota, a partir do século XIII.²⁴⁶

Cota de malha: traje de guerra constituído por uma túnica confeccionada com a ajuda de anéis de aço entrelaçados.²⁴⁷

Cotardie: embora muito usado, o termo é pouco preciso quanto às particularidades dessa roupa, em voga no final do século XIII ao XV. Parece ter sido, para os homens, uma sobrecota aberta na frente e fendida e abotoada dos lados, e, para as mulheres, uma sobrecota usada sem cinto. Suas mangas foram largas e, depois, com cotoveleiras.²⁴⁸

Elmo: capacete da época romana, dotado, no século XII, de uma viseira e um fundo achatado. Desde antes do século XV, já era apenas uma armadura de torneio, substituído por capacetes mais leves.²⁴⁹

Escudo: Arma de defesa carregada no braço para se proteger dos golpes.²⁵⁰

Espora: Não encontrei.

Loriga: cota comprida de malhas.

²⁴⁰ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 460.

²⁴¹ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 459.

²⁴² BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 459.

²⁴³ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 460.

²⁴⁴ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 461.

²⁴⁵ CANTELLANI, Regina. *op.cit.*, p. 66.

²⁴⁶ BOUCHER, *op.cit.*, p. 462.

²⁴⁷ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 462.

²⁴⁸ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 462.

²⁴⁹ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 463.

²⁵⁰ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 463.

Manto: Veste larga, comprida e sem mangas que envolve todo o corpo. Capa presa aos ombros, usada desde tempos remotos por homens e mulheres. O manto era basicamente constituído de um grande pedaço de tecido que cobria e abrigava o corpo. Na Idade Média, homens e mulheres usavam longos e amplos mantos, que podiam se apresentar ricamente barrados.²⁵¹

Redinha (ou crépine): já usada na Antiguidade, era uma rede com a qual se cobriam, no século XIII, as toucas de damas.²⁵²

Sorquenie: cota com busto bem ajustado, usada pelas mulheres no século XIII.²⁵³

Surcot (ou sobrekota): indica roupa comprida usada sobre a cota. Podia ser sem mangas, com mangas curtas ou compridas bem apertadas. A dos homens era de comprimento variável, em geral, fendida até a virilha, para cavalgar; a das mulheres era com saia bem comprida e ampla.²⁵⁴ Designava também um tipo de veste usada pelos cavaleiros sem mangas e cujo comprimento alcançava os joelhos.²⁵⁵

Touca: pequeno pedaço de tecido amarrado sob o queixo, usado na Idade Média.²⁵⁶

²⁵¹ CANTELLANI, Regina. *op.cit.*, p. 161.

²⁵² BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 470.

²⁵³ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 472.

²⁵⁴ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 472.

²⁵⁵ HOUSTON, Mary G. *op.cit.*, p. 15 e 17.

²⁵⁶ BOUCHER, François. *op.cit.*, p. 473.

9 APÊNDICE - Notas sobre tecelagem

Primeiros procedimentos da tecelagem

(FOURQUIN, Guy. **História Econômica do Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 257-258).

Na Flandres, a lã, em fardos, provinha principalmente da Inglaterra. Antes de ser embalada, tinha por vezes, sido feita uma triagem preliminar, mas era preciso proceder a uma segunda à chegada, desta vez para separar as diferentes qualidades. O valor e a resistência do tecido dependiam largamente dessa triagem que, por isso mesmo, era severamente regulamentada: as “escolhedoras” desenredavam e triavam as fibras, cortando nós e resíduos, tudo isso à mão.

Uma vez a lã distribuída em tantos lotes quantas as qualidades existentes, procedia-se à pisoagem. Este trabalho era a única operação preliminar reservada aos homens, por exigir forças físicas. A lã não estava ainda suficientemente suave e conservava impurezas. Era estendida sobre grades e um operário batia-a, empunhando em cada mão uma vara de madeira flexível chamada arco. A lã bruta era desencascada, uma vez para adiante, uma vez para trás e, depois de lavada, era novamente engordurada para se tornar mais macia. Seguia-se a penteadora ou a cardação.

Nos tecidos mais pesados, ou seja, nas peças mais belas, o fio de undura era obrigatoriamente formado por um fio penteado, enquanto o fio de trama podia ser – pelo menos a partir do fim do século XIII – de lã cardada. Em contrapartida, os tecidos médios – a que se chamava “leves” (sarjas) – eram, em princípio, inteiramente de lã cardada. As lãs de fibras longas destinavam-se, em geral, à penteadora, reservando-se a cardação para as mais curtas.

A “penteação” deve ser precedido a “cardação”: a cardadura surge apenas por volta de 1250, em Bruges ou em Douai, para os tecidos de qualidade média e, ainda em pleno século XIV, muitas cidades proibiam ou restringiam o processo de cardadura. O trabalho da penteadora é longo e fastidioso: fá-lo sentada e protegida por um avental de couro, agarrando, com cada uma das mãos, um pente de ferro, desenredando e alongando as fibras, dispostas em meadas. Os últimos detritos, o tomento, são eliminados deste modo. A cardadura é uma operação mecânica, portanto mais rápida: as cardadoras estendem as felpas de lã sobre uma prancha fixada a um cavalete ou colocada sobre os joelhos, desenredam-nas passando sobre elas uma prancha móvel guarnecida de pontas aguçadas ou, mais tarde, de dentes de ferro.

A fiação não é muito bem conhecida através dos regulamentos de cidades e de ofícios, dado que, mais do que a penteadora e a cardadura, era frequentemente feita no campo, vindo as camponesas à cidade, todas as semanas, entregar as suas meadas de fio e buscar a sua provisão de lã. As camponesas não estavam, portanto, sujeitas às inspeções ao domicílio dos agentes da corporação de ofícios ou da cidade. O muito antigo processo de fiação com fuso ou com roca manteve-se durante muito tempo em todas as regiões do Ocidente.

O fusos eram de madeira torneada, muito curtos, enquanto a roca era de madeira flexível (ou até de vime) e tastrada com um pequeno peso de chumbo. Com uma mão, a “fiandeira” puxava os fibras apartadas entre dois dedos; com a outra, torcia-as para assim formar um fio mais ou menos apertado (retrós) ou

lasso (felpa) Seguidamente, a “dobradeira” desenrolava os fios que rodeavam os fusos ou as brochas, reunia-os em meadas de comprimento e de peso iguais, que depois atava em feixes. Na segunda metade do século XIII – ao mesmo tempo que surgia a cardadura -, foi introduzido um novo instrumento: a roda, que permitia uma fiação mais rápida.

Finalização da tecelagem

(FOURQUIN, Guy. **História Econômica do Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 261-262).

Na oficina do pisoerio, a peça começava a ser submetida a uma lavagem destinada a desengordurá-la. Na Flandres, o utilizado era a argila (a terra do pisoeiro), com a qual se polvilhava a peça colocada num recipiente cheio d’água quente. Durante horas o operário calcava-a com os pés, para que o tecido fosse bem penetrado pelo detergente. Seguidamente, procedia-se a várias lavagens, durante as quais o tecido voltava a ser pisado. Depois, a peça era posta a secar, penduradas em varas, batida pelos acabadores para, por feltragem, se obter um tecido mais espesso e portanto de dimensões menores.

A pisoagem propriamente dita destinava-se a melhorar os resultados da feltragem. Novamente colocada no recipiente de pisoagem, a peça era molhada e metida num banho de manteiga ou de pingue, torcida e calcada com os pés por diversas vezes e em várias águas. A última lavagem fazia-se dois dias mais tarde (incluindo a lavagem e o acabamento, a duração total do trabalho do pisoeiro nas mesmas peças era de três dias).

Provavelmente no século XI, quando do grande despertar técnico do Ocidente, verificara-se uma invenção de primeira importância. Trata-se do pisão, destinado a substituir a pisoagem com os pés. Mas só no século XIII se verificaria a difusão e generalização do pisão mecânico em todo o Ocidente. Em quase todas as grandes cidades “têxteis” dos Países Baixos, o pisão depa-rou com uma dupla e violenta hostilidade do ofício e dos almotacéis. No entanto, no século XIII, não havia ainda o medo do desemprego, como viria a acontecer mais tarde: a mecanização caminhava a par com a expansão da produção.

Mas pensava-se – e isso ainda acontece às vezes nos nossos dias – que a qualidade de um produto obtido mecanicamente é inferior à de uma mercadoria que é produto do trabalho quase exclusivo do homem. Daqui resultam consequências de grande alcance: mais ou menos proibido em muitas cidades poderosas, o pisão mecânico teve de se refugiar nos pequenos aglomerados e nos campos. Em maior ou menor escala, isso iria deslocar a indústria têxtil para os campos. Parec certo ter sido a difusão do pisão que contribuiu largamente para a expansão dos têxteis de lanifícios em numerosas regiões rurais da Inglaterra [...].

Em virtude da extrema especialização dos fabricos têxteis, existiam na realidade dois ofícios da tintura, consoante a natureza dos corantes. Os tintureiros de pastel não necessitavam de corrosivo. Numa primeira operação, despejava-se água quente, previamente clarificada e fervida, numa grande tina de madeira, no fundo da qual se tinha já colocado o pastel e a cinza de madeira: a peça era voltada à mão ou com auxílio de rodas ou pás. Depois de ter tomado um tom esverdeado, a peça era retirada da tina e exposta ao ar que, por oxida-

ção, transformava a sua cor em azul. Voltava a ser mergulhada diversas vezes na tina, o que exigia muito tempo e uma mão-de-obra bastante numerosa, em particular no caso das peças de tecido que muitas vezes tinham várias dezenas de metros. O trabalho dos tintureiros de verbasco era menos longo, mas exigia um corrosivo (o alúmen), que era mergulhado em tinas de cobre cheias de água fervida com o produto tintural amarelo (giesta de Espanha) ou vermelho (ruiva-dos-tintureiros ou cochinilha).

GLOSSÁRIO:

Pisoeiros: pisoador; aquele que pisa; pisoeiro. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pisoador/> (Acesso em: 24 nov. 2017).

Cardaço: oriundo de carda; instrumento constituído de uma pequena prancha de madeira com pontos metálicos, usado para cardar algodão, lã, linho etc. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/carda/> (Acesso em: 24 nov. 2017).